This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

I 3.
3.

HARVARD UNIVERSITY

LIBRARY

OF THE

FOGG ART MUSEUM

TRANSFERRED

TO

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FILOSOFIA

COME SCIENZA DELLO SPIRITO

I

ESTETICA

BENEDETTO CROCE

ESTETICA

COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE

TEORIA E STORIA

TERZA EDIZIONE RIVEDUTA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1908

~~FA 127.7.6~~

Phil 4080.3.31.3

HARVARD COLLEGE LIBRARY
TRANSFERRED FROM THE
FOGG ART MUSEUM
May 18, 1935

PROPRIETÀ LETTERARIA
A NORMA DELLE VIGENTI LEGGI

Stampato in Trani, coi tipi della Ditta Tipografica Editrice
Vecchi e C.

ALLA MEMORIA

DEI MIEI GENITORI

PASQUALE E LUISA SIPARI

E DI MIA SORELLA MARIA

AVVERTENZA

Questo volume è composto di una parte teorica e di una parte storica, ossia di due libri indipendenti, ma che si aiutano a vicenda.

Il nucleo della parte teorica è una memoria che, col titolo: *Tesi fondamentale di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, fu letta all'Accademia Pontaniana di Napoli, nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 6 maggio 1900, e venne accolta nel vol. XXX degli *Atti*. Nel rimaneggiarla, l'autore vi ha fatte poche variazioni sostanziali, ma non poche aggiunte e svolgimenti; e ha tenuto ordine alquanto diverso nell'esposizione, per renderla più facile e piana. — Della parte storica, soltanto i primi cinque capitoli furono inseriti, come saggio, nella rivista *Flegrea* di Napoli (aprile 1901), col titolo: *Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica*; e ricompaiono anch'essi ampliati e riaccordati col resto dell'esposizione.

L'autore si è esteso, specie nella parte teorica, su questioni, che sono generali e laterali rispetto al tema da lui trattato. Ma ciò non sembrerà divaga-

zione a chi rammenti che, parlando con rigore, non vi ha scienze filosofiche particolari, che stiano da sé. La Filosofia è unità; e, quando si tratta di Estetica o di Logica o di Etica, si tratta sempre di tutta la filosofia, pur lumeggiando, per convenienza didascalica, un lato determinato di quell'unità inscindibile. E, correlativamente, a causa di questa intima connessione di tutte le parti della filosofia, l'incertezza e l'equivoco, che regnano intorno all'attività estetica, alla fantasia rappresentatrice e produttrice, a questa primogenita tra le attività spirituali e domestico sostegno delle altre, ingenera equivoci, incertezze ed errori in tutto il restante: nella Psicologia come nella Logica, nella Istorica come nella Filosofia della pratica. Se il linguaggio è la prima manifestazione spirituale, e se la forma estetica è il linguaggio stesso, preso in tutta la sua vera e scientifica estensione, non si può sperare di bene intendere le fasi posteriori e più complicate della vita dello spirito, quando il primo e più semplice momento di essa rimane mal noto, mutilato, sfigurato. E dal chiarimento dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di parecchi concetti e la soluzione di alcuni problemi filosofici, che sembrano, di solito, quasi disperati. — Tale, per l'appunto, è il pensiero animatore del presente lavoro. E, se il tentativo teorico qui esposto, e l'illustrazione storica con la quale è accompagnato, gioveranno ad acquistare amici a questi studî, spianando ostacoli e indicando vie da percorrere; se ciò accadrà più particolarmente in questa Italia, le cui tradizioni estetiche (come, a suo luogo, viene mostrato)

sono assai nobili; l'autore stimerà di avere raggiunto il suo scopo, e uno dei suoi più vivi desiderî sarà stato soddisfatto.

Napoli, decembre 1901.

Oltre un'accurata revisione letteraria (nella quale, come in quella delle bozze, mi ha soccorso il valido aiuto del mio buon amico Fausto Nicolini), ho fatto, in questa terza edizione, alcune modificazioni di concetto (specie nei capitoli X e XII della prima parte), nel modo che l'ulteriore meditazione e l'autocritica mi consigliavano.

Ma non ho voluto introdurre correzioni e ampliamenti tali che mutassero il primitivo disegno del libro; il quale era, o voleva essere, una teoria estetica, completa ma breve, inquadrata in uno schizzo generale della Filosofia dello spirito.

Per tutte le dottrine filosofiche generali e laterali, e per quelle stesse di Estetica che richiedono un più minuto svolgimento delle altre parti della filosofia (p. e., quella della natura lirica dell'arte), rimando, chi desideri maggiori chiarimenti e più particolare determinazione, ai volumi della *Logica* e della *Filosofia della pratica*. I quali fanno tutt'uno con questo, e insieme compongono quella Filosofia dello spirito, in cui, a mio vedere, deve assolversi l'intero cómpito della Filosofia.

Certo, i tre volumi non sono stati concepiti e scritti tutti in una volta; nel qual caso avrebbero avuto or-

dine e disposizione in parte diversi. Quando scrissi il primo, non pensavo di dargli i due compagni, che poi gli ho dato; e, perciò, lo disegnai chiuso in sé stesso, nel modo che si è detto. D'altro canto, le condizioni dell'Estetica mi costrinsero ad aggiungere alla teoria una storia abbastanza ampia di quella scienza; laddove, per le altre parti della Filosofia, mi sono dovuto limitare a rapidi sguardi storici, indicando, più che altro, in qual modo quelle storie dovrebbero, dal mio punto di vista, essere condotte. Infine, molte cose, ora, dopo avere esposto particolarmente le varie scienze filosofiche, vedo con maggiore chiarezza e nesso migliore; e una certa perplessità, che è in qualche punto dell'*Estetica* (specie dove si tocca di questioni non propriamente estetiche), non avrebbe ormai più luogo. Per tutte queste ragioni, i tre volumi, pur nella sostanziale unità del pensiero che li anima e del fine che si propongono, hanno ciascuno fisonomia propria e serbano tracce dei momenti diversi di vita, nei quali sono stati scritti.

Circa poi ai problemi, per così dire, minori, di Estetica, e alla discussione di obiezioni che sono state mosse o possono moversi alla dottrina, ne ho trattato, e ne vado trattando, in saggi speciali. Dei quali darò tra breve una raccolta, che verrà a costituire come un'appendice dilucidativa e polemica al presente volume.

Novembre 1907.

B. C.

SOMMARIO

I

ESTETICA

COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE

I

L'intuizione e l'espressione

La conoscenza intuitiva — Sua indipendenza rispetto all'intellettuale — Intuizione e percezione — L'intuizione e i concetti di spazio e di tempo — Intuizione e sensazione — Intuizione e associazione — Intuizione e rappresentazione — Intuizione ed espressione — Illusioni sulla loro differenza — Identità di intuizione ed espressione.

II

L'intuizione e l'arte

Corollari e chiarimenti — Identità di arte e conoscenza intuitiva — Non differenza specifica — Non differenza d'intensità — Differenza estensiva ed empirica — Il genio artistico — Contenuto e forma nell'Estetica — Critica della imitazione della natura e dell'illusione artistica — Critica dell'arte concepita come fatto sentimentale e non teoretico. La parvenza estetica, e il sentimento — Critica della teorica dei sensi estetici — Unità e indivisibilità dell'opera d'arte — L'arte come liberatrice.

III

L'arte e la filosofia

Indissolubilità della conoscenza intellettiva dall'intuitiva — Critica delle negazioni di questa tesi — Arte e scienza — Contenuto e forma: altro significato. Prosa e poesia — Il rapporto di primo e secondo grado — Inesistenza di altre forme conoscitive — La storicità. Identità e differenza rispetto all'arte — La critica storica — Lo scetticismo storico — La filosofia come scienza perfetta. Le così dette scienze naturali, e i loro limiti — Il fenomeno e il noumeno.

IV

Istorismo e intellettualismo nell'Estetica

Critica del verisimile e del naturalismo — Critica delle idee nell'arte, dell'arte a tesi e del tipico — Critica del simbolo e dell'allegoria — Critica della teorica dei generi artistici e letterarî — Errori derivati da questa teorica nei giudizî sull'arte — Senso empirico delle partizioni dei generi.

V

Errori analoghi nella Istorica e nella Logica

Critica della filosofia della storia — Invasioni estetiche nella Logica — La Logica nella sua essenza — Distinzione dei giudizî logici dai non logici — La sillogistica — Falso logico e vero estetico — La Logica riformata.

VI

L'attività teoretica e l'attività pratica

La volontà — La volontà come grado ulteriore rispetto alla conoscenza — Obiezioni e chiarimenti — Critica dei giudizî pratici o di valore — Esclusione del pratico dall'estetico — Critica della teorica del fine dell'arte e della scelta del contenuto — Incolpabilità pratica dell'arte — L'indipendenza dell'arte — Critica della sentenza: lo stile è l'uomo — Critica del concetto di sincerità in arte.

VII

Analogia fra il teoretico e il pratico

Le due forme dell'attività pratica — L'utile economico — Distinzione tra l'utile e il tecnico — Distinzione dell'utile dall'egoistico — Volere economico e volere morale — La pura economicità — Il lato economico della moralità — Il meramente economico e l'errore del moralmente indifferente — La critica dell'utilitarismo e la riforma dell'Etica e dell'Economica — Fenomeno e noumeno nell'attività pratica.

VIII

Esclusione di altre forme spirituali

Il sistema dello spirito — Le forme della genialità — Inesistenza di una quinta forma di attività. Il diritto; la socialità — La religiosità — La metafisica — La fantasia mentale, e l'intelletto intuitivo — L'Estetica mistica — Mortalità e immortalità dell'arte.

IX

Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della rettorica

I caratteri dell'arte — Inesistenza di modi dell'espressione — Impossibilità delle traduzioni — Critica delle categorie rettoriche — Senso empirico delle categorie rettoriche — Uso di esse come di sinonimi del fatto estetico — Uso di esse per indicare le varie imperfezioni estetiche — Uso che trascende il fatto estetico, ed è in servigio della scienza — La rettorica nelle scuole — Le somiglianze delle espressioni — La possibilità relativa delle traduzioni.

X

I sentimenti estetici e la distinzione del bello e del brutto

Varî significati della parola sentimento — Il sentimento come attività — Identificazione del sentimento con l'attività economica — Critica dell'edonismo — Il sentimento come concomitante di ogni forma di attività — Significato di alcune ordinarie distinzioni di sentimenti — Valore e disvalore: i contrarî e la loro unione — Il Bello

come il valore dell'espressione, o l'espressione senz'altro — Il brutto, e gli elementi di bellezza che lo costituiscono — Illusione che si diano espressioni né belle né brutte — Sentimenti estetici proprî e sentimenti concomitanti e accidentali — Critica dei sentimenti apparenti.

XI

CRITICA DELL'EDONISMO ESTETICO

Critica del bello come piacevole dei sensi superiori — Critica della teorica del gioco — Critica delle teoriche della sessualità e del trionfo — Critica dell'Estetica del simpatico. Significato di contenuto e forma in essa — Edonismo estetico e moralismo — La negazione rigoristica, e la giustificazione pedagogica dell'arte — Critica della bellezza pura.

XII

L'ESTETICA DEL SIMPATICO E I CONCETTI PSEUDOESTETICI

I concetti pseudoestetici, e l'Estetica del simpatico — Critica della teorica del brutto nell'arte e del superamento di esso — I concetti pseudoestetici e l'appartenenza di essi alla Psicologia — Impossibilità di definizioni rigorose di essi — Esempî: definizioni del sublime, del comico, dell'umoristico — Relazione tra quei concetti e i concetti estetici.

XIII

IL COSÍ DETTO BELLO FISICO DI NATURA E DI ARTE

L'attività estetica e i concetti fisici — Espressione in senso estetico, ed espressione in senso naturalistico — Intuizioni e memoria — La produzione di aiuti alla memoria — Il bello fisico — Contenuto e forma: altro significato — Il bello naturale e il bello artificiale — Il bello misto — Le scritture — Il bello libero e il non libero — Critica del bello non libero — Gli stimoli della produzione.

XIV

ERRORI NASCENTI DALLA CONFUSIONE TRA FISICA ED ESTETICA

Critica dell'associazionismo estetico — Critica della Fisica estetica — Critica della teoria della bellezza del corpo umano — Critica della bellezza delle figure geometriche — Critica di un altro aspetto

dell'imitazione della natura — Critica della teoria delle forme elementari del bello — Critica della ricerca delle condizioni obiettive del bello — L'astrologia dell'Estetica.

XV

L'attività dell'estrinsecazione
la tecnica e la teoria delle arti

L'attività pratica dell'estrinsecazione — La tecnica dell'estrinsecazione — Le teoriche tecniche delle singole arti — Critica delle teoriche estetiche delle singole arti — Critica delle classificazioni delle arti — Critica della teorica della riunione delle arti — Rapporto dell'attività dell'estrinsecazione con l'utilità e la moralità.

XVI

Il gusto e la riproduzione dell'arte

Il giudizio estetico. Sua identità con la riproduzione estetica — Impossibilità di divergenze — Identità di gusto e di genio — Analogia con le altre attività — Critica dell'assolutismo (intellettualismo) e del relativismo estetici — Critica del relativismo relativo — Obiezione fondata sul variare dello stimolo e della disposizione psichica — Critica della distinzione dei segni in naturali e convenzionali — Il superamento della varietà — I restauri e l'interpretazione storica.

XVII

La storia della letteratura e dell'arte

La critica storica nella letteratura e nell'arte. Sua importanza — La storia artistica e letteraria. Sua distinzione dalla critica storica e dal giudizio estetico — La metodica della storia artistica e letteraria — Critica del problema dell'origine dell'arte — Il criterio del progresso e la storia — Inesistenza di un'unica linea progressiva nella storia artistica e letteraria — Errori contro questa legge — Altri significati della parola « progresso » in fatto di Estetica.

XVIII

Conclusione
Identità di Linguistica ed Estetica

Riassunto della ricerca — Identità della Linguistica con l'Estetica — Formolazione estetica dei problemi linguistici. Natura del linguaggio — Origine del linguaggio e suo svolgimento — Rapporto tra Grammatica e Logica — I generi grammaticali o parti del discorso — L'individualità del parlare e la classificazione delle lingue — Impossibilità d'una grammatica normativa — Organismi didascalici — I fatti linguistici elementari, o le radici — Il giudizio estetico e la lingua modello — Conclusione.

II

STORIA DELL'ESTETICA

I

Le idee estetiche nell'antichità greco-romana

Punto di vista di questa storia dell'Estetica — Indirizzi erronei e tentativi di Estetica nell'antichità greco-romana — Origine del problema estetico in Grecia — La negazione rigoristica di Platone — L'edonismo e il moralismo estetici — L'Estetica mistica nell'antichità — Le indagini sul Bello — Distinzione della teoria dell'Arte e della teoria del Bello — Fusione di esse in Plotino — L'indirizzo scientifico. Aristotele — Il concetto della imitazione e della fantasia dopo Aristotele. Filostrato — Le speculazioni sul linguaggio.

II

Le idee estetiche nel Medioevo e nel Rinascimento

Medioevo: misticismo: idee sul Bello — La teoria pedagogica dell'arte nel Medioevo — Addentellati per l'Estetica nella filosofia scolastica — Rinascimento: la Filografia e le ricerche filosofiche ed empi-

riche sul Bello — La teoria pedagogica dell'arte e la Poetica aristotelica — La « Poetica del Rinascimento » — Disputa sull'universale e sul verisimile nell'arte — G. Fracastoro — L. Castelvetro — Il Piccolomini e il Pinciano — Fr. Patrizio.

III

FERMENTI DI PENSIERO NEL SECOLO XVII

Nuove parole e nuove osservazioni nel secolo XVII — L'ingegno — Il gusto — Varî significati della parola « gusto » — L'immaginativa o fantasia — Il sentimento — Tendenza a unificare queste parole — Imbarazzi e contradizioni nel definirle — Ingegno e intelletto — Gusto e giudizio intellettuale — Il non so che — Fantasia e sensualismo. Il correttivo della fantasia — Sentimento e sensualismo.

IV

LE IDEE ESTETICHE NEL CARTESIANESIMO E NEL LEIBNIZIANISMO E L' « ÆSTETICA » DEL BAUMGARTEN

Il cartesianismo e la fantasia — Il Crousaz, l'André — Gl'inglesi: Locke, Shaftesbury, Hutcheson e la scuola scozzese — Leibniz: le piccole percezioni e la conoscenza confusa — Intellettualismo del Leibniz — Speculazioni sul linguaggio — Cr. Wolff — Richiesta di un organo della conoscenza inferiore — Aless. Baumgarten; l' « Æstetica » — L'Estetica come scienza della conoscenza sensibile — Critica di giudizî dati sul Baumgarten — Intellettualismo del Baumgarten — Nome nuovo e contenuto vecchio.

V

GIAMBATTISTA VICO

Vico scopritore della scienza estetica — Poesia e filosofia; fantasia e intelletto — Poesia e storia — Poesia e linguaggio — La logica induttiva e la formalistica — Vico contro tutte le teorie poetiche anteriori — Giudizî del Vico sui grammatici e linguisti suoi predecessori — Influenza di scrittori secentisti sul Vico — L'Estetica nella « Scienza nuova » — Errori del Vico — Progresso da compiere.

VI

Dottrine estetiche minori nel secolo XVIII

Fortuna del Vico — Scrittori italiani: A. Conti — Il Quadrio e lo Zanotti — M. Cesarotti — Il Bettinelli e il Pagano — Estetici tedeschi seguaci del Baumgarten: G. F. Meier — Confusioni del Meier — M. Mendelssohn e altri baumgartiani. Voga dell'Estetica — L'Eberhard e l'Eschenburg — G. G. Sulzer — C. E. Heydenreich — Giov. Gott. Herder — Filosofia del linguaggio.

VII

Altre dottrine estetiche nello stesso periodo

Altri scrittori del Settecento: il Batteux — Gl'inglesi: G. Hogarth — E. Burke — E. Home — Eclettismo e sensualismo. E. Platner — Franc. Hemsterhuis — Neoplatonismo e misticismo: Winckelmann — La Bellezza e la mancanza di significazione — Contradizioni e compromessi nel Winckelmann — A. R. Mengs — G. E. Lessing — Teorici della Bellezza ideale — G. Spalletti e il caratteristico — Bellezza e caratteristico: Hirt, Meyer, Goethe.

VIII

Emanuele Kant

Em. Kant — Il Kant e il Vico — Identità del concetto dell'Arte nel Kant e nel Baumgarten — Le « lezioni » del Kant — L'arte nella « Critica del giudizio » — La fantasia nel sistema del Kant — Le forme dell'intuizione e l'Estetica trascendentale — Teoria della bellezza, distinta nel Kant da quella dell'Arte — Tratti mistici nella teoria kantiana della Bellezza.

IX

L'Estetica dell'idealismo
Schiller, Schelling, Solger, Hegel

La « Critica del giudizio » e l'idealismo metafisico — Fed. Schiller — Rapporti dello Schiller col Kant — La sfera estetica o del gioco — L'educazione estetica — Imprecisione e vaghezza dell'Estetica dello Schiller — Prudenza dello Schiller e imprudenze dei romantici — Idee sull'arte. G. P. Richter — Estetica romantica ed Estetica idealistica — G. A. Fichte — L'ironia: Fed. Schlegel, Tieck, Novalis — Fed. Schelling — Bellezza e carattere — Arte e Filosofia — Le Idee e gli dei. Arte e mitologia — C. G. Solger — Immaginazione e Fantasia — Arte, praxis e religione — G. G. F. Hegel — L'arte nella sfera dello spirito assoluto — La bellezza come apparizione sensibile dell'Idea — L'Estetica dell'idealismo metafisico, e il baumgartianismo — Mortalità e decadenza dell'arte nel sistema dell'Hegel.

X

Schopenhauer ed Herbart

Il misticismo estetico negli avversari dell'idealismo — A. Schopenhauer — Le idee come oggetto dell'arte — La catarsi estetica — Accenni di una migliore teoria nello Schopenhauer — G. F. Herbart — La Bellezza pura e i rapporti formali — L'arte come somma di contenuto e forma — L'Herbart e il pensiero kantiano.

XI

Federico Schleiermacher

L'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Significato di questo contrasto — Federico Schleiermacher — Errati giudizî intorno a lui — Lo Schleiermacher verso i suoi predecessori — Posto della Estetica nella sua Etica — L'attività estetica come immanente e individuale — Verità artistica e verità intellettuale — Differenza della coscienza artistica dal sentimento e dalla religione — Il sogno e l'arte.

Ispirazione e ponderazione — Arte e tipicità — Indipendenza dell'arte — Arte e linguaggio — Difetti dello Schleiermacher — Suoi meriti verso l'Estetica.

XII

La filosofia del linguaggio
Humboldt e Steinthal

Progressi della Linguistica — Speculazioni linguistiche ai principî del secolo XIX — Guglielmo di Humboldt. Residuo intellettualistico — Il linguaggio come attività. La forma interna — Linguaggio e arte nell'Humboldt — H. Steinthal. Indipendenza della funzione linguistica rispetto alla logica — Identità dei problemi dell'origine e della natura del linguaggio — Idee erronee sull'arte nello Steinthal. Mancato connubio della Linguistica con l'Estetica.

XIII

Estetici tedeschi minori

Estetici minori della scuola metafisica — Krause, Trahndorff, Weisse e altri — Fed. Teodoro Vischer — Gli altri indirizzi — La teoria del Bello di natura, e quella delle Modificazioni del Bello — Svolgimento della prima teoria. Herder — Schelling, Solger, Hegel — Schleiermacher — Alessandro di Humboldt — La Fisica estetica nel Vischer — La teoria delle Modificazioni del Bello. Dalla antichità al secolo XVIII — Kant, e i post-kantiani — Culmine dello svolgimento — Doppia forma della teoria. Il superamento del Brutto. Solger, Weisse, e altri — Il passaggio dall'astratto al concreto. Vischer — La « leggenda del cavalier Purobello ».

XIV

L'Estetica in Francia, in Inghilterra e in Italia nella prima metà del secolo XIX

Movimento estetico in Francia. Cousin, Jouffroy — Estetica inglese — Estetica italiana — Rosmini e Gioberti — Romantici italiani. Dipendenza dell'arte.

XV

Francesco de Sanctis

Fr. de Sanctis. Svolgimento del pensiero di lui — Influenza dell'hegelismo — Critica inconscia dell'hegelismo — Critiche dell'Estetica tedesca — Ribellione definitiva contro l'Estetica metafisica — La teoria propria del De Sanctis — Il concetto della forma — Il De Sanctis critico d'arte — Il De Sanctis filosofo.

XVI

L'estetica degli epigoni

Rigoglio dell'Estetica herbartiana — Rob. Zimmermann — Il Vischer contro lo Zimmermann — Erm. Lotze — Tentativi di conciliazione tra Estetica della forma ed Estetica del contenuto — C. Köstlin — Estetica del contenuto. M. Schasler — Ed. di Hartmann — L'Hartmann e la teoria delle Modificazioni — Estetica metafisica in Francia. C. Levêque — In Inghilterra. Gio. Ruskin — Estetici italiani — Antonio Tari e le sue lezioni — L'Estesigrafia.

XVII

Positivismo e naturalismo estetico

Positivismo ed evoluzionismo — Estetica di E. Spencer — Fisiologi dell'Estetica: Allen, Helmholtz e altri — Metodo delle scienze naturali nell'Estetica — Estetica di I. Taine — Metafisica e moralismo nel Taine — G. T. Fechner. Estetica induttiva — Gli esperimenti — Trivialità delle idee di lui sul Bello e sull'Arte — Ernesto Grosse. Estetica speculativa e Scienza dell'arte — Estetica sociologica — Proudhon — M. Guyau — M. Nordau — Naturalismo. C. Lombroso — Regresso della linguistica — Accenni di risveglio. E. Paul — La linguistica del Wundt.

XVIII

Psicologismo estetico e altri indirizzi recenti

Neocriticismo ed empirismo — Kirchmann — Metafisica tradotta in Psicologia. Il Vischer — E. Siebeck — M. Diez — Indirizzo psicologico. Teodoro Lipps — C. Groos — Le Modificazioni del Bello nel

Groos e nel Lipps — E. Véron e la doppia forma dell'Estetica — L. Tolstoi — F. Nietzsche — Un estetico della Musica. E. Hanslick — Concetto della forma nell'Hanslick — Estetici delle arti figurative: C. Fiedler — Intuizione ed espressione — Limiti angusti di queste teorie — H. Bergson — Tentativi di ritorno al Baumgarten. C. Hermann — Eclettismo. B. Bosanquet — Estetica dell'espressione. Stato presente.

XIX

Sguardo alla storia di alcune dottrine particolari

Risultato della storia dell'Estetica — Storia della scienza, e storia della critica scientifica degli errori particolari.

1

La Rettorica o teoria della forma ornata

La Rettorica in senso antico — Critiche dal punto di vista morale — Congerie senza sistema — Vicende di essa nel Medioevo e nel Rinascimento — Critiche del Vives, Ramus e Patrizio — Sopravvivenze nei tempi moderni — La Rettorica in significato moderno. Teoria della forma letteraria — Il concetto dell'ornato — Classi di ornato — Il concetto del conveniente — La teoria dell'ornato nel Medioevo e nel Rinascimento — Riduzioni all'assurdo nel s. XVII — Polemiche intorno alla teoria dell'ornato — Il Du Marsais e le metafore — Interpetrazioni psicologiche — Il Romanticismo e la Rettorica. Stato presente.

2

La teoria dei generi artistici e letterarî

I generi nell'antichità. Aristotele — Nel Medioevo e nel Rinascimento — La dottrina delle tre unità — La Poetica dei generi e regole. Lo Scaligero — Lessing — Transazioni ed estensioni — Ribellione contro le regole in genere — G. Bruno, il Guarini — Critici spagnuoli — G. B. Marino — G. V. Gravina — Fr. Montani — Critici del s. XVIII — Il Romanticismo e i generi netti. Berchet, V. Hugo — Persistenza di essi nelle teorie filosofiche — Fed. Schelling — E. v. Hartmann — I generi nelle scuole.

3

La teoria dei limiti delle arti

I limiti delle arti nel Lessing. Arti dello spazio e arti del tempo — I limiti e classificazioni delle arti nella filosofia posteriore. Herder, Kant — Schelling, Solger — Schopenhauer, Herbart — Weisse, Zeising, Vischer — M. Schasler — Ed. v. Hartmann — L'arte suprema. R. Wagner — Il Lotze contro le classificazioni — Contradizioni nel Lotze — Dubbî nello Schleiermacher.

4

Altre dottrine particolari

La teoria estetica del Bello di natura — La teoria dei Sensi estetici — La teoria dei generi dello stile — La teoria delle forme grammaticali, o parti del discorso — La teoria della Critica estetica — La distinzione di gusto e di genio — Il concetto della Storia artistica e letteraria — Conclusione.

PARTE PRIMA

TEORIA

I

L'INTUIZIONE E L'ESPRESSIONE

La conoscenza umana ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni: è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti.

La conoscenza intuitiva.

Continuamente si fa appello, nella vita ordinaria, alla conoscenza intuitiva. Si dice che di certe verità non si possono dare definizioni; che non si dimostrano per sillogismi; che conviene apprenderle intuitivamente. Il politico rimprovera l'astratto ragionatore, che non ha l'intuizione viva delle condizioni di fatto; il pedagogista batte sulla necessità di svolgere anzi tutto nell'educando la facoltà intuitiva; il critico si tiene a onore di mettere da parte, innanzi a un'opera artistica, le teoriche e le astrazioni e di giudicarla intuendola direttamente; l'uomo pratico, infine, professa di vivere d'intuizioni più che di ragionamenti.

Ma a questo ampio riconoscimento che la conoscenza intuitiva riceve nella vita ordinaria, non fa riscontro un pari e adeguato riconoscimento nel campo della teoria e

della filosofia. Della conoscenza intellettiva c'è una scienza antichissima e ammessa indiscussamente da tutti, la Logica; ma una scienza della conoscenza intuitiva è appena ammessa, e timidamente, da pochi. La conoscenza logica si è fatta la parte del leone; e, quando addirittura non ammazza e divora la sua compagna, le concede appena un umile posticino di ancella o di portinaia. — Che cosa è mai la conoscenza intuitiva senza il lume della intellettiva? È un servitore senza padrone; e, se al padrone occorre il servitore, è ben piú necessario il primo al secondo, per campare la vita. L'intuizione è cieca; l'intelletto le presta gli occhi.

Sua indipendenza rispetto all'intellettuale.

Ora, il primo punto che bisogna fissar bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni; non ha necessità di appoggiarsi ad alcuno; non deve chiedere in prestito gli occhi altrui, perché ne ha in fronte di suoi proprî, validissimi. Senza dubbio, in molte intuizioni si possono trovar mescolati concetti. Ma, in molte altre, non è traccia di simile miscuglio; il che prova che esso non è necessario. L'impressione di un chiaro di luna, ritratta da un pittore; il contorno di un paese, delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirosa, o quelle con le quali chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono ben esser tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali. Ma, checché si pensi di questi esempî, e posto anche si voglia e debba sostenere che la maggior parte delle intuizioni dell'uomo civile sieno impregnate di concetti, v'è ben altro, e piú importante e conclusivo, da osservare. I concetti che si trovano misti e fusi nelle intuizioni, in quanto vi sono davvero misti e fusi, non sono piú concetti, avendo perduto ogni indipendenza e autonomia. Furono già concetti, ma sono diventati, ora, semplici elementi d'intuizione. Le massime filosofiche, messe in bocca

a un personaggio di tragedia o di commedia, hanno colà funzione, non già di concetti, ma di caratteristiche di quei personaggi; allo stesso modo che il rosso in una figura dipinta non sta come il concetto del color rosso dei fisici, ma come elemento caratterizzante di quella data figura. Il tutto è quel che determina la qualità delle parti. Un'opera d'arte può esser piena di concetti filosofici; può averne, anzi, in maggior copia, e anche piú profondi, di una dissertazione filosofica; la quale potrà essere, a sua volta, ricca e riboccante di descrizioni e intuizioni. Ma, nonostante tutti quei concetti, il risultato dell'opera d'arte è un'intuizione; e, nonostante tutte quelle intuizioni, il risultato della dissertazione filosofica è un concetto. I *Promessi sposi* contengono copiose osservazioni e distinzioni di Etica; ma non per questo vengono a perdere, nel loro insieme, il carattere di semplice racconto, d'intuizione. Parimenti, gli aneddoti e le effusioni satiriche, che possono trovarsi nei libri di un filosofo come lo Schopenhauer, non tolgono a quei libri il carattere di trattazioni intellettive. Nel risultato, nell'effetto diverso a cui ciascuna mira, e che determina e asservisce tutte le singole parti, non già in queste singole parti staccate e considerate astrattamente per sé, sta la differenza tra un'opera di scienza e un'opera d'arte, cioè tra un fatto intellettivo e un fatto intuitivo.

Intuizione e percezione.

Se non che, per avere un'idea vera e precisa dell'intuizione, non basta riconoscerla come indipendente dal concetto. Tra coloro che cosí la riconoscono, o che almeno non la fanno esplicitamente dipendente dall'intellezione, appare un altro errore, il quale offusca e confonde l'indole propria di essa. Per intuizione s'intende frequentemente la percezione, ossia la conoscenza della realtà accaduta, l'apprensione di qualcosa come reale.

Di certo, la percezione è intuizione: le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio e della carta che

ho innanzi, della penna di cui mi servo, degli oggetti che tocco e adopero come istrumenti della mia persona, la quale, se scrive, dunque esiste; — sono tutte intuizioni. Ma è ugualmente intuizione l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria dell'intuizione, e secondaria. Supponendo uno spirito umano che intuisca per la prima volta, sembra ch'egli non possa intuire se non realtà effettiva, ossia abbia soltanto intuizioni del reale. Ma, poiché la coscienza della realtà si basa sulla distinzione tra immagini reali e immagini irreali, e questa distinzione nel primo momento non esiste, quelle, in verità, non saranno intuizioni né del reale né dell'irreale, non percezioni, ma pure intuizioni. Dove tutto è reale, niente è reale. Una certa idea, assai vaga e ben da lontano approssimativa, di questo stato ingenuo può darci il fanciullo, con la sua difficoltà a discernere il reale dal finto, la storia dalla favola, che per lui fan tutt'uno. L'intuizione è l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile. Nell'intuizione noi non ci contrapponiamo come esseri empirici alla realtà esterna, ma oggettiviamo, semplicemente, le nostre impressioni, quali che sieno.

L'intuizione e i concetti di spazio e di tempo.

Sembrerebbe perciò che si appressino di piú al vero coloro i quali considerano l'intuizione come la sensazione formata e ordinata semplicemente secondo le categorie dello spazio e del tempo. Spazio e tempo (essi dicono) sono le forme dell'intuizione; intuire è porre nello spazio e nella serie temporale. L'attività intuitiva consisterebbe quindi in questa doppia e concorrente funzione della spazialità e della temporalità. Se non che, è da ripetere per queste due categorie ciò che si è detto per le distinzioni intellettuali, che pur si trovano fuse nell'intuizione. Noi abbiamo

intuizioni senza spazio e senza tempo: una tinta di cielo e una tinta di sentimento, un « ahi! » di dolore e uno slancio di volontà oggettivati nella coscienza, sono intuizioni che possediamo, e dove nulla è formato nello spazio e nel tempo. E in alcune intuizioni si può ritrovare la spazialità e non la temporalità, in altre, questa e non quella; ma anche dove si ritrovano tutte due, l'appercepirle è una riflessione posteriore: esse possono fondersi nell'intuizione allo stesso modo che tutti gli altri elementi di questa: vi staranno cioè *materialiter* e non *formaliter*, come ingredienti e non come ordinamento. Chi, senza un atto di riflessione che interrompa per un momento la contemplazione, s'accorge dello spazio innanzi a un ritratto o magari a un paesaggio? Chi, senza un simile atto riflessivo e interruttivo, s'accorge della serie temporale innanzi a un racconto o a un pezzo musicale? Ciò che s'intuisce, in un'opera d'arte, non è spazio o tempo, ma carattere, fisonomia individuale. Del resto, parecchi tentativi che si notano nella filosofia moderna, accennano a conformarsi alla veduta qui esposta. Spazio e tempo, anziché funzioni semplicissime e primitive, si vanno rivelando come costruzioni intellettuali molto complicate. E, d'altro canto, anche in alcuni di coloro che non rifiutano del tutto allo spazio e al tempo la qualità di formanti o di categorie e funzioni, si nota lo sforzo di unificarli e intenderli in modo diverso dal concetto che si ha ordinariamente di esse categorie. Vi è chi riduce l'intuizione all'unica categoria della spazialità, sostenendo che anche il tempo non s'intuisca se non spazialmente. Altri abbandonano, come filosoficamente non necessarie, le tre dimensioni dello spazio, e concepiscono la funzione della spazialità come vuota di ogni particolare determinazione spaziale. E che cosa sarebbe mai siffatta funzione spaziale, semplice ordinamento, che ordinerebbe perfino il tempo? Non è essa forse un residuo di

critiche e di negazioni, dal quale si ricava soltanto l'esigenza di porre un'attività genericamente intuitiva? E non è, quest'ultima, veramente determinata, allorché le si attribuisce un'unica categoria o funzione, non spazialeggiante né temporalizzante, ma caratterizzante? o, meglio, allorché vien concepita essa stessa come categoria o funzione, che ci dà la conoscenza delle cose nella loro concretezza e individualità?

Intuizione e sensazione.

Liberata, in tal modo, la conoscenza intuitiva da qualsiasi soggezione intellettualistica e da ogni aggiunta posteriore ed estranea, noi dobbiamo chiarirla e determinarne i confini da un altro lato e contro una diversa invasione e confusione. Dall'altro lato, di qua dal limite inferiore, è la sensazione, è la materia informe, che lo spirito non può mai afferrare in sé stessa, in quanto mera materia, e che possiede soltanto con la forma e nella forma, ma di cui postula il concetto come, appunto, di un limite. La materia, nella sua astrazione, è meccanismo, è passività, è ciò che lo spirito umano subisce, ma non produce. Senza di essa non è possibile alcuna conoscenza e attività umana; ma la mera materia ci dà l'animalità, ciò che nell'uomo è di brutale e impulsivo, non il dominio spirituale, ch'è l'umanità. Quante volte ci travagliamo nello sforzo d'intuire chiaramente ciò che si agita in noi! Intravediamo qualcosa, ma non l'abbiamo innanzi allo spirito oggettivato e formato. Gli è in quei momenti che meglio ci accorgiamo della profonda differenza tra materia e forma; le quali sono non già due atti nostri, di cui l'uno stia di fronte all'altro; ma l'uno è un di fuori che ci assalta e ci trasporta, l'altro è un di dentro che tende ad assorbire quel di fuori e a farlo suo. La materia, investita e trionfata dalla forma, dà luogo alla forma concreta. È la materia, è il contenuto ciò che differenzia una nostra intuizione da un'altra: la forma è costante, ed è l'attività spirituale; la

materia è mutevole, e senza di essa l'attività spirituale non uscirebbe dalla sua astrattezza per diventare attività concreta e reale, questo o quel contenuto spirituale, questa o quella intuizione determinata.

È curioso e caratteristico della condizione dei nostri tempi che proprio questa forma, proprio l'attività dello spirito, proprio ciò ch'è noi stessi, venga facilmente ignorato o negato. E vi ha chi confonde l'attività spirituale dell'uomo con la metaforica e mitologica attività della cosiddetta natura, ch'è meccanismo, e che non somiglia all'attività umana, se non quando, come nelle favole esopiche, s'immagina che *arbores loquantur non tantum feræ*: e vi ha chi asserisce di non aver mai osservato in sé tale « miracolosa » attività; quasi che tra il sudare e il pensare, il sentir freddo e l'energia della volontà non sia alcun divario o si tratti soltanto di differenza quantitativa. Altri, certo meno irrazionalmente, vuole, invece, che attività e meccanismo, specificamente distinti, si unifichino entrambi in un concetto piú generale; ma, lasciando per ora di esaminare se tale unificazione suprema sia possibile e in qual senso, e ammettendo che la ricerca sia da tentare, è chiaro che unificare due concetti in un terzo significa anzi tutto porre una differenza tra i due primi; e qui la differenza c'importa e ad essa diamo rilievo.

Intuizione e associazione.

L'intuizione è stata scambiata spesso con la sensazione bruta. Ma, poiché questo scambio urta troppo perfino il comune buon senso, piú di frequente esso è stato attenuato o larvato con una fraseologia, che pare voglia nello stesso tempo confondere e distinguere. Cosí è stato asserito che l'intuizione sia sensazione, ma non già semplice sensazione, sí bene associazione di sensazioni. L'equivoco nasce appunto dalla parola « associazione ». La quale, o s'intende come memoria, associazione mnemonica, ricordo cosciente; e, in tal caso, appare evidente l'assurdità di voler congiun-

gere nella memoria elementi che non sono intuiti, distinti, posseduti in qualche modo dallo spirito e prodotti dalla coscienza: o s'intende come associazione di elementi incoscienti; e, in quest'altro caso, non si esce dalla sensazione e dalla naturalità. Che se poi, come taluni associazionisti fanno, si parla di un'associazione che non è né memoria, né flusso di sensazioni, ma è associazione produttiva (formativa, costruttiva, distinguente); in questo caso, si concede la cosa e si nega solo la parola. Infatti, l'associazione produttiva non è piú associazione nel significato dei sensualisti, ma sintesi, cioè attività spirituale. Si chiami pure associazione la sintesi; ma con quel concetto di produttività si è già posta la distinzione tra passività e attività, tra sensazione e intuizione.

Intuizione e rappresentazione.

Altri psicologi sono disposti a distinguere dalla sensazione qualcosa che non è piú tale, ma non è ancora il concetto intellettivo: la rappresentazione o immagine. Quale differenza corre tra la loro rappresentazione o immagine, e la nostra conoscenza intuitiva? Grandissima, e nessuna. Anche « rappresentazione » è parola molto equivoca. Se s'intende come qualcosa di ritagliato e risaltante sul fondo psichico delle sensazioni, la rappresentazione è l'intuizione. Se, invece, vien concepita come sensazione complessa, si ritorna alla sensazione bruta, che non muta qualità perché ricca o povera, effettuantesi in un organismo rudimentale o in un organismo sviluppato e pieno di tracce di sensazioni passate. Né all'equivoco si rimedia col definire la rappresentazione un prodotto psichico di secondo grado, rispetto alla sensazione, che sarebbe di primo. Che cosa significa qui secondo grado? Differenza qualitativa, formale? E, in questo caso, siamo d'accordo: rappresentazione è elaborazione della sensazione, è intuizione. Ovvero maggior complessità e complicazione, differenza quantitativa, materiale? In quest'altro caso, invece,

l'intuizione sarebbe di nuovo confusa con la sensazione bruta.

Intuizione ed espressione.

Eppure vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quel fatto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai piú a ricongiungerle.

L'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime. Se questa proposizione sembra alla prima paradossale, gli è anzi tutto perché si dà di solito alla parola « espressione » un significato troppo ristretto, pensandosi con essa alle sole espressioni che si dicono verbali. Ma vi sono anche espressioni non verbali, come quelle di linee, colori, toni; e a queste tutte si estende la nostra affermazione. L'intuizione, ed espressione insieme, di un pittore, è pittorica; quella di un poeta è verbale. Ma, pittorica o verbale o musicale o come altro si chiami, l'espressione non può mancare in nessuna intuizione, giacché è parte inscindibile della natura di questa. Come possiamo intuir davvero una figura geometrica, se non ne abbiamo cosí netta l'immagine da essere in grado di tracciarla immediatamente sulla carta o sulla lavagna? Come possiamo intuir davvero il contorno d'una regione, per esempio dell'isola di Sicilia, se non siamo in grado di disegnarlo cosí come esso è in tutti i suoi meandri? A ognuno è dato di sperimentare la luce che gli si fa internamente, quando riesce, e solo in quel punto che riesce, a formolare a sé stesso le sue impressioni e i suoi sentimenti. Sentimenti o impressioni passano allora, mediante la parola, dall'oscura regione della psiche alla chiarezza dello spirito contemplatore. È impos-

sibile, in questo processo conoscitivo, distinguere l'intuizione dall'espressione. L'una viene fuori con l'altra, nell'attimo stesso dell'altra, perché non son due ma uno.

Illusioni sulla loro differenza.

La cagione principale che fa sembrare paradossale la tesi da noi propugnata, è l'illusione o pregiudizio che noi intuiamo della realtà piú di quanto effettivamente ne intuiamo. Si ode spesso taluni affermare: di avere in mente molti e importanti pensieri, ma di non riuscire a esprimerli. In verità, se li avessero davvero, li avrebbero coniati in tante belle parole sonanti, e perciò espressi. Se, nell'atto di esprimerli, quei pensieri sembrano dileguarsi, o si riducono scarsi e poveri, gli è che o non esistevano o erano appunto scarsi e poveri. Egualmente si crede che noi tutti, uomini ordinarî, intuiamo e immaginiamo paesi, figure, scene, come i pittori, e corpi, come gli scultori; salvo che pittori e scultori sanno dipingere e scolpire quelle immagini, e noi le abbiamo soltanto dentro al nostro animo. Una Madonna di Raffaello, si crede, avrebbe potuta immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica di averla portata sulla tela. Niente è piú falso. Il mondo che intuiamo ordinariamente è poca cosa, e consiste in piccole espressioni, le quali si fanno via via maggiori e piú ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in dati momenti. Sono le parole interne che diciamo a noi stessi, i giudizî che esprimiamo tacitamente: « ecco un uomo, ecco un cavallo, questo pesa, questo è aspro, questo mi piace, ecc. ecc. »; ed è un barbaglio di luce e di colori, che pittoricamente non potrebbe avere altra sincera ed esatta espressione se non in un guazzabuglio di colori, e dal quale appena si sollevano pochi tratti distintivi particolari. Ciò, e non altro, possediamo nella nostra vita ordinaria, ed è base della nostra azione ordinaria. È l'indice di un libro; sono, come è stato detto, le etichette che si attaccano sulle cose e ci tengon luogo

di queste: indice ed etichette (espressioni anch'esse), sufficienti ai piccoli bisogni e alle piccole azioni. Di tanto in tanto, dall'indice passiamo al libro, dall'etichetta alla cosa, o dalle piccole intuizioni alle piú grandi e alle grandissime ed eccelse. E il passaggio è talvolta tutt'altro che agevole. È stato osservato da coloro che hanno meglio indagato la psicologia degli artisti che, quando dal vedere con sguardo rapido una persona ci si dispone a intuirla davvero, per farle, per esempio, il ritratto, quella visione ordinaria, che sembrava cosí vivace e precisa, si rivela per poco men che nulla; ci si accorge di possedere, tutt'al piú, qualche tratto superficiale, non bastevole neppure per un pupazzetto; la persona da ritrarre si pone innanzi all'artista come un mondo da scoprire. E Michelangelo diceva che « si dipinge col cervello, non con le mani »; e Leonardo scandalizzava il priore del convento delle Grazie con lo star giorni interi avanti al Cenacolo senza mettervi pennello, e diceva che « gl'ingegni elevati talor che manco lavorano piú adoprano, cercando con la mente l'invenzione ». Il pittore è pittore perché vede ciò che altri sente solo, o intravede, ma non vede. Un sorriso crediamo di vederlo, ma in realtà ne abbiamo solo qualche vago accenno, non scorgiamo tutti i tratti caratteristici da cui risulta, come, dopo averci lavorato intorno, li scorge il pittore, che perciò può fermarlo compiutamente sulla tela. Anche del nostro piú intimo amico, di colui che ci sta accanto tutti i giorni e tutte le ore, non possediamo intuitivamente se non qualche tratto appena della fisonomia, che ce lo fa distinguere dagli altri. Meno facile è l'illusione per le espressioni musicali; perché a ognuno parrebbe strano il dire che a un motivo, il quale è già nell'animo di chi non è compositore, il compositore aggiunga o appiccichi le note; quasi che l'intuizione del Beethoven non fosse, per esempio, la sua Nona sinfonia, e la sua

Nona sinfonia la sua intuizione. Ora, come colui che si fa illusioni sulla quantità delle proprie ricchezze materiali, è smentito dall'aritmetica, la quale gli dice esattamente a quanto esse ammontano; cosí, chi s'illude sulla ricchezza dei proprî pensieri e delle proprie immagini, è ricondotto alla realtà, allorché è costretto ad attraversare il ponte dell'asino dell'espressione. — Numerate, — diciamo al primo: — parlate, eccovi una matita e disegnate, esprimetevi, — diremo all'altro.

Ognuno di noi, insomma, è un po' pittore, scultore, musicista, poeta, prosatore; ma quanto poco, rispetto a coloro che son chiamati cosí appunto pel grado elevato in cui hanno le comunissime disposizioni ed energie della natura umana; e quanto poco un pittore possiede delle intuizioni di un poeta, o di quelle anche di un altro pittore! Pure, quel poco è tutto il nostro patrimonio attuale d'intuizioni o rappresentazioni. Fuori di esse, sono soltanto impressioni, sensazioni, sentimenti, impulsi, emozioni, o come altro si chiami ciò che è ancora di qua dallo spirito, non assimilato dall'uomo, postulato per comodo di esposizione, ma effettivamente inesistente, se l'esistere è anch'esso un fatto dello spirito.

Identità di intuizione ed espressione.

Alle varianti verbali accennate a principio, con le quali si designa la conoscenza intuitiva, possiamo, dunque, aggiungere ancora quest'altra: la conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva. Indipendente e autonoma rispetto alla funzione intellettuale; indifferente alle discriminazioni, posteriori ed empiriche, della realtà e irrealtà, e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, dello spazio e del tempo; — l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione. Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di piú, ma niente di meno) che esprimere.

II

L'INTUIZIONE E L'ARTE

Prima di procedere oltre, ci sembra opportuno trarre alcune conseguenze da ciò che si è stabilito e aggiungere qualche chiarimento.

Corollari e chiarimenti.

Noi abbiamo francamente identificata la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico, prendendo le opere d'arte come esempî di conoscenze intuitive e attribuendo a queste i caratteri di quelle e viceversa. Ma la nostra identificazione ha contro di sé una veduta, largamente accolta anche da filosofi, la quale considera l'arte come intuizione di una qualità tutta propria. Ammettiamo (si dice) che l'arte sia intuizione; ma intuizione non è sempre arte: l'intuizione artistica è una specie particolare, che si distingue per un di piú dall'intuizione in genere.

Identità di arte e conoscenza intuitiva.

In che poi si distingua, in che consista questo di piú, niuno ha saputo mai indicare. Si è pensato talvolta che l'arte sia, non una semplice intuizione, ma quasi l'intuizione di un'intuizione; allo stesso modo che il concetto scientifico sarebbe, non il concetto volgare, ma il concetto di un concetto. L'uomo, insomma, si eleverebbe all'arte con l'oggettivare, non già le sensazioni, come accade nell'intuizione comune, ma l'intuizione stessa. Se non che, questo processo di elevazione a seconda potenza non esiste; e il paragone col concetto volgare e scientifico non dice

Non differenza specifica.

ciò che vorrebbe dire, per la buona ragione che non è vero che il concetto scientifico sia concetto di un concetto. Quel paragone, se mai, dice proprio il contrario. Il concetto volgare, se concetto è, e non semplice rappresentazione, è concetto perfetto, per quanto povero e limitato. La scienza sostituisce alle rappresentazioni i concetti; ai concetti poveri e limitati aggiunge e sovrappone altri piú larghi e comprensivi, scoprendo sempre nuove relazioni; ma il metodo di essa non differisce da quello con cui si forma il piú piccolo universale, nel cervello del piú umile degli uomini. Ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'arte, coglie intuizioni piú vaste e complesse di quelle che si sogliono comunemente avere, ma intuisce sempre sensazioni e impressioni: è espressione d'impressioni, non espressione dell'espressione.

Non differenza d'intensità.

Per la stessa ragione, non si può ammettere che l'intuizione, che si dice di solito artistica, si diversifichi da quella comune come intuizione intensiva. Sarebbe tale, se lavorasse diversamente in pari materia. Ma, giacché la funzione artistica spazia piú largamente, in campi diversi, e tuttavia con metodo non diverso da quello dell'intuizione comune, la differenza tra l'una e l'altra è non intensiva, ma estensiva. L'intuizione di un semplicissimo canto popolare d'amore, che dica lo stesso, o poco piú, di una dichiarazione di amore, quale esce a ogni momento dalle labbra di migliaia di uomini ordinarî, può esser intensivamente perfetta nella sua povera semplicità, benché, estensivamente, tanto piú ristretta della complessa intuizione di un canto amoroso di Giacomo Leopardi.

Differenza estensiva ed empirica.

Tutta la differenza, dunque, è quantitativa, e, come tale, indifferente alla filosofia, *scientia qualitatum*. A esprimere pienamente certi complessi stati d'animo, vi è chi ha maggiore attitudine, piú frequente disposizione, che non altri; e costoro si chiamano, nel linguaggio corrente, artisti:

alcune espressioni, assai complicate e difficili, sono raggiunte piú di rado, e queste si chiamano opere d'arte. I limiti delle espressioni e intuizioni, che si dicono arte, verso quelle che volgarmente si dicono non-arte, sono empirici: è impossibile definirli. Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una nota di cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no uno schizzo topografico? Il maestro di filosofia della commedia di Molière aveva ragione: « sempre che si parla, si fa della prosa ». Ma vi saranno in perpetuo scolari, i quali, come il borghese signor Jourdain, si maraviglieranno d'aver fatto prosa per quarant'anni senza saperlo, e stenteranno a persuadersi che, quando chiamano il servitore Giovanni perché porti loro le pantofole, anche questa sia, nientemeno, prosa.

Noi dobbiamo tener fermo alla nostra identificazione: perché l'avere staccato l'arte dalla comune vita spirituale, l'averne fatto non so qual circolo aristocratico o quale funzione singolare, è stata tra le principali cagioni che hanno impedito all'Estetica, scienza dell'arte, di attingere la vera natura, le vere radici di questa nell'animo umano. Come nessuno si maraviglia allorché apprende dalla fisiologia che ogni cellula è organismo e ogni organismo è cellula o sintesi di cellule; né alcuno si maraviglia di trovare in un'alta montagna gli stessi elementi chimici costituenti un piccolo sasso o frammento; come non v'è una fisiologia degli animali piccini e un'altra dei grossi, o una chimica dei sassi e un'altra delle montagne; cosí non v'è una scienza dell'intuizione piccola e un'altra della grande, una dell'intuizione comune e un'altra dell'artistica: ma una sola Estetica, scienza della cognizione intuitiva o espressiva, ch'è il fatto estetico o artistico. E questa Estetica è il vero analogo della Logica, la quale abbraccia, come fatti della medesima natura, la formazione del piú piccolo e ordinario

concetto, e la costruzione del piú complicato sistema scientifico e filosofico.

Il genio artistico.

Anche niente piú che una differenza quantitativa possiamo ammettere come costituente il significato della parola genio, o genio artistico, distinto dal non genio, dall'uomo comune. Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi. Ma come ciò sarebbe possibile, se non ci fosse identità di natura tra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse solo di quantità? Meglio che: *poëta nascitur*, andrebbe detto: *homo nascitur poëta*; poeti piccoli gli uni, poeti grandi gli altri. L'aver fatto di questa differenza quantitativa una differenza qualitativa, ha dato luogo al culto e alla superstizione del genio, dimenticando che la genialità è, non già un qualcosa disceso dal cielo, ma l'umanità stessa. L'uomo di genio, che si atteggi o venga rappresentato come lontano da questa, trova la sua punizione nel diventare, o nell'apparire, alquanto ridicolo. Tale il genio del periodo romantico, tale il superuomo dei tempi nostri.

Ma (è bene qui notarlo) dall'elevazione disopra all'umanità fanno poi precipitare il genio artistico disotto a essa coloro che ne pongono come qualità essenziale l'incoscienza. La genialità intuitiva o artistica, come ogni forma d'attività umana, è sempre cosciente; altrimenti, sarebbe cieco meccanismo. Ciò che al genio artistico può mancare, è soltanto la coscienza riflessa, la coscienza sovraggiunta dello storico o del critico, che gli è inessenziale.

Contenuto e forma nell'Estetica.

Una delle questioni piú dibattute in Estetica è la relazione tra materia e forma, o, come si dice di solito, tra contenuto e forma. Consiste il fatto estetico nel solo contenuto, o nella sola forma, o nell'uno e nell'altra insieme? Questione che ha avuto varî significati, che menzioneremo ciascuno a suo luogo; ma, allorché le parole sono state prese nel significato da noi già fissato di sopra, allorché

per materia si è intesa l'emozionalità non elaborata esteticamente o le impressioni, e per forma l'elaborazione ossia l'attività spirituale e l'espressione, il nostro pensiero non può esser dubbio. Noi dobbiamo respingere cosí la tesi che fa consistere il fatto estetico nel solo contenuto (ossia nelle semplici impressioni), come l'altra che lo fa consistere nell'aggiunzione della forma al contenuto, ossia nelle impressioni piú le espressioni. Nel fatto estetico l'attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da essa elaborate e formate. Ricompaiono, per cosí dire, nell'espressione come acqua che sia messa in un filtro e riappaia la stessa e insieme diversa dall'altro lato di questo. Il fatto estetico è, perciò, forma, e niente altro che forma.

Da ciò si ricava, non che il contenuto sia alcunché di superfluo (ché anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo); ma che dalle qualità del contenuto a quelle della forma non vi è passaggio. Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere estetico, ossia trasformabile in forma, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sí, il trasformabile in forma, ma fino a tanto che non si sia trasformato, non ha qualità determinabili; di esso noi non sappiamo nulla. Diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato. Il contenuto estetico è stato anche definito come l'interessante: il che non è falso, ma vuoto. Interessante, infatti, che cosa? L'attività espressiva? E, certo, se questa non se ne interessasse, non l'eleverebbe a forma. Il suo interessarsene è appunto l'elevarlo a forma. — Ma la parola « interessante » è stata anche adoperata con altra non illegittima intenzione, che spiegheremo piú oltre.

Critica della imitazione della natura e dell'illusione artistica.

È polisensa, come la precedente, la proposizione che l'arte sia imitazione della natura. Con queste parole ora si sono affermate o almeno adombrate verità, ora sostenuti errori; e, più spesso, non si è pensato nulla di preciso. Uno dei significati scientificamente legittimi si ha, allorché imitazione vien intesa come rappresentazione o intuizione della natura, forma di conoscenza. E, quando si è voluto designare ciò, mettendo in maggior rilievo il carattere spirituale del procedimento, risulta legittima anche l'altra proposizione: che l'arte è idealizzamento o imitazione idealizzatrice della natura. Ma, se per imitazione della natura s'intende che l'arte dia riproduzioni meccaniche, costituenti duplicati più o meno perfetti di oggetti naturali, innanzi alle quali si rinnovi quello stesso tumulto d'impressioni che producono gli oggetti naturali, la proposizione è evidentemente erronea. Le statue di cera dipinta, che simulano esseri vivi e innanzi a cui arretriamo sbalorditi nei musei di tal roba, non ci dànno intuizioni estetiche. L'illusione e l'allucinazione non han che vedere col calmo dominio dell'intuizione artistica. Se un artista dipinge lo spettacolo di un museo di statue di cera, se un attore sulla scena ritrae burlescamente l'uomo-statua, abbiamo di nuovo il lavoro spirituale e l'intuizione artistica. Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato di cogliere. E, se non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l'elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e infatti, innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? a quale un artista non farebbe una o molte variazioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe?

Dal non aver esattamente riconosciuto il carattere teo-

retico della semplice intuizione, distinta cosí dalla conoscenza intellettiva come dalla percezione del reale; dal credere che solo l'intellettiva, o, tutt'al piú, anche la percezione del reale sia conoscenza; è sorta l'affermazione, tante volte ripetuta, che l'arte non sia conoscenza, che essa non dia verità, che appartenga non al mondo teoretico ma al sentimentale, e simili. Abbiamo visto che l'intuizione è conoscenza, libera da concetti, e piú semplice che non sia la cosiddetta percezione del reale: e perciò l'arte è conoscenza, è forma, non appartiene al sentimento e alla materia psichica. Se si è insistito tante volte e da tanti estetici a mettere in rilievo che l'arte è apparenza (*Schein*), ciò è stato appunto perché si sentiva la necessità di distinguerla dal fatto, piú complicato, della percezione, affermandone la pura intuitività. E se si è insistito sull'essere l'arte sentimento, ciò è stato pel medesimo motivo: escluso, infatti, il concetto come contenuto dell'arte ed esclusa la realtà storica come tale, altro contenuto non resta che la realtà appresa meramente nella sua ingenuità e immediatezza, nello slancio vitale, nel suo sentimento, ossia l'intuizione pura.

— dell'arte concepita come fatto sentimentale e non teoretico. La parvenza estetica, e il sentimento.

Anche dal non aver bene stabilito, o dall'aver perduto di vista, il carattere distintivo dell'espressione dall'impressione, della forma dalla materia, ha preso origine la teorica dei sensi estetici.

Critica della teorica dei sensi estetici.

La quale si riduce all'errore ora indicato, di voler cercare, cioè, un passaggio dalle qualità del contenuto a quelle della forma. Domandare, infatti, quali sieno i sensi estetici, importa domandare quali impressioni sensibili possano entrare nelle espressioni estetiche; e quali debbano entrarvi di necessità. Al che dobbiamo subito rispondere: che tutte le impressioni possono entrare nelle espressioni o formazioni estetiche; ma che nessuna deve entrarvi di necessità.

Dante eleva a forma non solo il « dolce color d'orïental zaffiro » (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come « l'aër grasso », e « i freschi ruscelletti » che « asciugano vieppiú » la gola all'assetato. Ed è una curiosa illusione credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura? e son forse visive? Che cosa sarebbe una pittura per un ipotetico uomo, il quale, privo di tutti o di molti dei sensi, acquistasse d'un tratto l'organo solo della vista? Il quadro, che abbiamo innanzi e che crediamo di veder solo con gli occhi, non apparirebbe, agli occhi di lui, se non come qualcosa di poco piú dell'imbrattata tavolozza di un pittore.

Alcuni, che tengono fermo al carattere estetico di dati gruppi d'impressioni (p. e., delle visive e delle auditive), e ne escludono altri, concedono poi che, se nel fatto estetico le impressioni visive e auditive entrano come dirette, quelle percepite dagli altri sensi vi entrino anche, ma soltanto come associate. Ma questa distinzione è del tutto arbitraria. L'espressione estetica è sintesi, nella quale è impossibile distinguere il diretto e l'indiretto. Tutte le impressioni sono in essa parificate, in quanto vengono estetizzate. Chi riceve in sé l'immagine di un quadro o di una poesia, non ha già innanzi questa immagine come una serie d'impressioni, alcune delle quali abbiano una prerogativa o una precedenza sulle altre. E di ciò che accade prima di averla ricevuta, non si sa nulla; come le distinzioni, che si fanno dopo riflettendo, non riguardano piú l'arte.

La teorica dei sensi estetici è stata presentata anche in altro modo, come il tentativo, cioè, di stabilire quali organi fisiologici sieno necessarî pel fatto estetico. L'organo

o l'apparato fisiologico non è altro che un complesso di cellule, cosí e cosí costituite e cosí e cosí disposte; cioè un fatto o un concetto, meramente fisico e naturale. Ma l'espressione non conosce fatti fisiologici: essa ha il suo punto di partenza nelle impressioni, e la via fisiologica per la quale queste sono pervenute nello spirito, le è affatto indifferente. Una via o un'altra fa lo stesso: basta che sieno impressioni.

Certo, la mancanza di dati organi, ossia di dati complessi di cellule, produce la mancanza di date impressioni (quando, per una sorta di compensazione organica, non si abbiano per altra via). Il cieco nato non può intuire ed esprimere la luce. Ma le impressioni non sono condizionate soltanto dall'organo, sí bene anche dagli stimoli che operano sull'organo. Cosí, chi non abbia avuto mai l'impressione del mare, non saprà mai esprimerlo; come chi non abbia avuta l'impressione della vita del gran mondo o della lotta politica, non esprimerà mai né l'una cosa né l'altra. Ciò non stabilisce una dipendenza della funzione espressiva dallo stimolo o dall'organo; ma è la ripetizione di quanto già sappiamo: l'espressione presuppone l'impressione; perciò, date espressioni, date impressioni. Del resto, ogni impressione esclude le altre nel momento in cui essa domina; e cosí ogni espressione.

Unità e indivisibilità dell'opera d'arte.

Un altro corollario della concezione dell'espressione come attività, è l'indivisibilità dell'opera d'arte. Ogni espressione è un'unica espressione. L'attività è fusione delle impressioni in un tutto organico. Ed è quel si è voluto sempre notare quando si è detto che l'opera d'arte deve avere unità, o, ch'è lo stesso, unità nella varietà. L'espressione è sintesi del vario, o molteplice, nell'uno.

Parrebbe opporsi a quest'affermazione il fatto che noi dividiamo un'opera artistica nelle sue parti, come un poema in scene, episodî, similitudini, sentenze, o un quadro nelle

singole figure e oggetti, fondo, primo piano e cosí via. Ma quella divisione annulla l'opera, come il dividere l'organismo in cuore, cervello, nervi, muscoli, e via dicendo, muta il vivente in cadavere. È vero che vi sono organismi in cui la divisione dà luogo a piú esseri viventi; ma, in tal caso, e trasportando l'analogia al fatto estetico, è da concludere per una molteplicità di germi di vita, ossia per una pronta rielaborazione delle singole parti in nuove espressioni uniche.

Si osserverà che l'espressione si basa talora su altre espressioni: vi sono espressioni semplici e ve ne sono composte. Qualche differenza bisogna pur riconoscere tra l'*eureka*, con cui Archimede esprimeva tutto il suo giubilo per la fatta scoperta, e l'atto espressivo (anzi i cinque atti) di una tragedia regolare. — Ma no: l'espressione si basa sempre direttamente sulle impressioni. Chi concepisce una tragedia mette in un gran crogiuolo una grande quantità, per cosí dire, d'impressioni: le espressioni stesse, altra volta concepite, vengono fuse insieme con le nuove in un'unica massa; allo stesso modo che in una fornace di fusione si possono gittare pezzi informi di bronzo e statuette elettissime. Perché si abbia la nuova statua, le statuette elettissime debbono fondersi al modo stesso dei pezzi informi. Le vecchie espressioni debbono ridiscendere a impressioni, per potere essere sintetizzate con le altre in una nuova unica espressione.

L'arte come liberatrice.

Elaborando le impressioni, l'uomo si libera da esse. Oggettivandole, le distacca da sé, e si fa loro superiore. La funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto e un'altra formola del suo carattere di attività. L'attività è liberatrice appunto perché scaccia la passività.

Da ciò si scorge anche perché agli artisti si soglia a volta a volta attribuire la massima sensibilità o passionalità, e la massima insensibilità o l'olimpica serenità.

Entrambe le qualifiche si conciliano, perché non cadono sullo stesso oggetto. La sensibilità o passionalità si riferisce alla ricca materia che l'artista assorbe nel suo organismo psichico; l'insensibilità o serenità, alla forma con cui egli assoggetta e domina il tumulto sensazionale e passionale.

III

L'arte e la filosofia

Indissolubilità della conoscenza intellettiva dall'intuitiva.

Le due forme di conoscenza, l'estetica e l'intellettuale o concettuale, sono bensí diverse, ma non stanno tra loro addirittura disgiunte e disparate, come due forze di cui ciascuna vada per la sua via. Se abbiamo dimostrato che la forma estetica è affatto indipendente dall'intellettuale e si regge da sé senz'alcun appoggio estraneo, non abbiamo detto che l'intellettuale possa stare senza l'estetica. Questa reciproca non sarebbe vera.

Che cosa è la conoscenza per concetti? È conoscenza di relazioni di cose, e le cose sono intuizioni. Senza le intuizioni non son possibili i concetti, come senza la materia delle impressioni non è possibile l'intuizione stessa. Le intuizioni sono: questo fiume, questo lago, questo rigagnolo, questa pioggia, questo bicchier d'acqua; il concetto è: l'acqua, non questa o quella apparizione e caso particolare, ma l'acqua in genere, in qualunque tempo e luogo si realizzi; materia d'intuizioni infinite, ma di un concetto solo e costante.

Se non che, il concetto, l'universale, se, per un verso, non è piú intuizione, per un altro, è, e non può non essere, intuizione. Anche l'uomo che pensa, in quanto pensa, ha impressioni ed emozioni: la sua impressione ed emozione sarà, non l'amore o l'odio, ma lo sforzo stesso del

pensiero, col dolore e la gioia, l'amore e l'odio, che a esso è congiunto; il quale sforzo, per diventar oggettivo innanzi allo spirito, non può non prendere forma intuitiva. Parlare non è pensare logicamente, ma pensare logicamente è, insieme, parlare.

Critica delle negazioni di questa tesi.

Che il pensiero non possa stare senza il parlare, è verità generalmente riconosciuta. Le negazioni di questa tesi si fondano tutte su equivoci ed errori.

Un primo equivoco è di coloro che osservano che si può pensare egualmente con figure geometriche, cifre algebriche, segni ideografici, senza alcuna parola, neanche pronunciata tacitamente e quasi insensibilmente dentro di sé; che vi son lingue in cui la parola, il segno fonico, non esprime nulla se non si guardi anche al segno scritto. Ma, allorché si è detto « parlare », si è voluto usar da noi una sineddoche e intendere genericamente « espressione », la quale non è soltanto, come abbiamo già notato, l'espressione cosiddetta verbale. Sarà vero che alcuni concetti possano pensarsi senza manifestazioni foniche; ma gli esempî stessi recati in contrario provano che quei concetti non stanno mai senza espressioni.

Altri adducono che gli animali, o certi animali, pensano e ragionano senza parlare. Ora, se pensino e come e che cosa pensino gli animali, se essi sieno uomini rudimentali e quasi selvaggi resistenti all'incivilimento, piuttosto che macchine fisiologiche come volevano i vecchi spiritualisti, tutto ciò, a questo punto, non ci riguarda. Allorché il filosofo parla della natura animale, brutale, impulsiva, istintiva, e simili, non si basa già su congetture di questa fatta, concernenti cani o gatti, leoni o formiche; ma sull'osservazione di ciò che di animalesco e di brutale è nell'uomo: del limite o della base animalesca che avvertiamo in noi stessi. Che se poi i singoli animali, cani o gatti, leoni o formiche, hanno alcunché dell'attività dell'uomo, tanto me-

glio, o tanto peggio, per essi: ciò vorrà dire che anche per essi si dovrà discorrere, non di natura totale, ma di una base animalesca, piú ampia e greve forse di quella dell'uomo. E, supposto pure che gli animali pensino e formino concetti, che cosa giustificherebbe, in linea di congettura, l'ammettere che facciano ciò senza espressioni corrispondenti? L'analogia con l'uomo, la conoscenza dello spirito, la psicologia umana, che serve di strumento a tutte le congetture di psicologia animale, ci costringerebbe, invece, a supporre che, se in qualche modo pensano, parlino anche, in qualche modo.

Dalla psicologia umana, anzi letteraria, è tolta l'altra obiezione, che il concetto può esistere senza la parola, tanto è vero che ognuno di noi ammette e conosce libri pensati bene e scritti male: un pensiero cioè, che resta pensiero di là dall'espressione, nonostante l'espressione manchevole. Ma, quando discorriamo di libri pensati bene e scritti male, non possiamo intender altro se non che, in quei libri, sono parti, pagine, periodi o proposizioni, pensate bene e scritte bene, e altre, fors'anche le meno importanti, pensate male e scritte male, non pensate davvero e quindi non espresse davvero. La *Scienza nuova* del Vico, dov'è scritta veramente male, è pensata anche male. Che se dai grossi volumi passiamo a una breve proposizione, l'erroneità o l'imprecisione di quel detto salterà agli occhi. Come una proposizione potrebb'essere pensata chiaramente e scritta confusamente?

Ciò che si può ammettere soltanto è, che talora noi abbiamo pensieri (concetti) in una forma intuitiva, in una espressione abbreviata o meglio peculiare, bastevole a noi, ma non sufficiente a comunicarli con facilità a un'altra persona determinata o a piú altre persone determinate. Onde inesáttamente si dice che abbiamo il pensiero e non l'espressione; quando propriamente si dovrebbe dire, che

abbiamo, sí, l'espressione, ma un'espressione che dal punto di vista sociale non è ancora facilmente commerciabile. Il che è, per altro, un fatto assai mutevole e relativo: vi ha sempre chi coglie a volo il nostro pensiero, e lo preferisce in quella forma abbreviata, e s'infastidirebbe di quella piú sviluppata occorrente ad altri. In altri termini, il pensiero, astrattamente e logicamente considerato, sarà il medesimo; ma esteticamente si tratta di due intuizioni-espressioni diverse, in ciascuna delle quali entrano elementi psicologici diversi. Lo stesso argomento vale a distruggere, ossia a interpretare rettamente la distinzione, affatto empirica, tra un linguaggio interno e un linguaggio esterno.

Arte e scienza.

Le manifestazioni piú alte, le cime da lontano risplendenti, della conoscenza intuitiva e della conoscenza intellettuale si dicono, come già sappiamo, Arte e Scienza. Arte e scienza sono, dunque, diverse e insieme congiunte; coincidono per un lato, ch'è il lato estetico. Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte. Il lato estetico potrà restare poco avvertito, quando la nostra mente è tutta presa dallo sforzo d'intendere il pensiero dello scienziato e di esaminarne la verità. Ma non resta piú inavvertito, quando dall'attività dell'intendere passiamo a quella del contemplare, e vediamo quel pensiero o svolgercisi innanzi limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue, senza parole mancanti, con ritmo e intonazione appropriata; ovvero confuso, rotto, impacciato, saltellante. E grandi pensatori sono proclamati talvolta grandi scrittori; laddove altri pensatori, anch'essi grandi, restano scrittori piú o meno frammentarî, se pure i loro frammenti valgano, scientificamente, opere armoniche, coerenti e perfette.

Ai pensatori e agli scienziati si perdona l'essere scrittori mediocri: i frammenti ci consolano dell'intero, perché è ben piú facile dal frammento geniale cavare la composizione ben ordinata che non raggiungere la scoperta geniale.

Ma come perdonare agli artisti puri l'essere espositori mediocri? *Mediocribus esse poëtis non dii, non homines, non concessere columnæ.* Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca sé stesso. La materia poetica corre negli animi di tutti: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta. E qui si trova la verità della tesi che nega all'arte qualsiasi contenuto, intendendosi per contenuto appunto il concetto intellettuale. In questo senso, posto « contenuto » eguale a « concetto », è esattissimo non solo che l'arte non consiste nel contenuto, ma anche che non ha contenuto.

Contenuto e forma: altro significato. Prosa e poesia.

Anche la distinzione tra poesia e prosa non può inverarsi se non in questa tra arte e scienza. Fin dall'antichità fu visto che quella distinzione non poteva fondarsi su elementi esterni, come il ritmo e il metro, la forma sciolta e la legata; e ch'era invece tutta interna. La poesia è il linguaggio del sentimento; la prosa, dell'intelletto; ma, poiché l'intelletto è anche, nella sua concretezza e realtà, sentimento, ogni prosa ha un lato di poesia.

Il rapporto tra conoscenza intuitiva o espressione, e conoscenza intellettuale o concetto, tra arte e scienza, tra poesia e prosa, non si può significare altrimenti se non dicendo ch'è quello di un doppio grado. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: l'uno può star senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo. Vi è poesia senza prosa, ma non prosa senza poesia. L'espressione è, infatti, la prima affermazione dell'attività umana. La poesia è « la lingua materna del genere umano »; i primi uomini « furono da natura sublimi poeti ». Il che vien riconosciuto anche in altro modo da quanti notano che il passaggio da psiche a spirito, da sensibilità animale ad attività umana, si compie per mezzo del linguaggio; e dovrebbero dire dell'intuizione o espressione in genere. Soltanto ci pare poco esatto definire il linguaggio o l'espres-

Il rapporto di primo e secondo grado.

sione come anello intermedio tra la naturalità e l'umanità, quasi un misto dell'una e dell'altra. Dove appare l'umanità, l'altra è già sparita: l'uomo che si esprime esce, sí, immediatamente, dallo stato naturale, ma ne esce; non vi sta mezzo dentro e mezzo fuori, come indicherebbe la frase dell'anello intermedio.

Inesistenza di altre forme conoscitive.

Oltre queste due forme, lo spirito conoscitivo non ne ha altre. Espressione e concetto lo esauriscono completamente. Nel passaggio dall'una all'altro e nel ripassare dal secondo alla prima, s'aggira tutta la vita teoretica dell'uomo.

La storicità. Identità e differenza rispetto all'arte.

Inesattamente è annoverata come terza forma teoretica la storicità. Questa non è forma, ma contenuto: come forma, non è altro che intuizione o fatto estetico. La storia non ricerca leggi né foggia concetti; non induce né deduce; è diretta *ad narrandum, non ad demonstrandum*; non costruisce universali e astrazioni, ma pone intuizioni. Il questo qui, l'*individuum omnimode determinatum*, è il dominio di essa, com'è il dominio dell'arte. La storia si riduce perciò sotto il concetto universale dell'arte.

Contro questa proposizione, non potendosi escogitare una terza forma conoscitiva, si son fatte obiezioni, le quali menerebbero ad aggregar la storia alla conoscenza intellettiva o scientifica. La maggior parte di esse è dominata dal preconcetto che alla storia si tolga qualcosa del suo valore e della sua dignità negandole il carattere di scienza (concettuale); ovvero nasce da un'idea falsa dell'arte concepita, non come essenziale funzione teoretica, ma come un divertimento, una superfluità, una frivolezza. Senza riaprire un lungo e dibattuto processo, che per nostro conto stimiamo ben chiuso, accenneremo qui soltanto a un sofisma, che ha avuto fortuna e ancora si ripete, diretto a mostrar l'indole logica e scientifica della storia. Il sofisma consiste nel concedere che la conoscenza storica abbia per oggetto l'individuale; ma non la rappresentazione (si soggiunge), sí bene

il concetto dell'individuale: donde si conclude che la storia sia anch'essa conoscenza logica o scientifica. La storia, insomma, elaborerebbe il concetto di un personaggio, di Carlo Magno o di Napoleone; di un'epoca, del Rinascimento o della Riforma; di un avvenimento, della Rivoluzione francese e della Unificazione d'Italia; allo stesso modo che la Geometria elabora i concetti delle forme spaziali, o l'Estetica quello dell'espressione. Ma di tutto ciò non c'è nulla: la storia non può se non presentare Napoleone e Carlo Magno, il Rinascimento e la Riforma, la Rivoluzione francese e l'Unificazione italiana: fatti individuali, nella loro fisonomia individuale, cioè proprio nel senso in cui i logici dicono che dell'individuale non si dà concetto, ma solo rappresentazione. Il cosiddetto concetto dell'individuale è sempre concetto universale o generale; ricco di note, ricchissimo se si vuole; ma, per ricco che sia, incapace di attingere quell'individualità che la conoscenza storica, come conoscenza estetica, sola attinge.

Accenniamo piuttosto in qual modo il contenuto della storia venga a distinguersi da quello dell'arte. La distinzione è secondaria; e se ne troverà l'origine in ciò che si è già osservato circa il carattere ideale dell'intuizione, o prima percezione, in cui tutto è reale e perciò niente è reale. In uno stadio posteriore lo spirito forma i concetti d'esterno e d'interno, di accaduto e di desiderato, di oggetto e di soggetto, e simili, ossia distingue l'intuizione storica dalla non storica, la reale dall'irreale, la fantastica reale dalla fantastica pura. Anche i fatti interni, ciò che si desidera e si fantastica, i castelli in aria e i paesi di cuccagna, hanno la loro realtà; anche la psiche ha la sua storia. Nella biografia di un individuo entrano come fatti reali anche le sue illusioni. Ma la storia di una psiche individuale è storia, perché vi agisce sempre la distinzione tra reale e irreale, anche quando il reale sieno le illusioni

stesse. Se non che, nella storia, questi concetti distintivi non stanno come i concetti nella scienza, ma piuttosto come quelli che abbiamo visto sciogliersi e fondersi nelle intuizioni estetiche, benché vi abbiano un rilievo affatto nuovo. La storia non costruisce i concetti del reale e dell'irreale, ma li adopera; la storia, insomma, non è la teoria della storia. Per riconoscere se un fatto della nostra vita fu reale o immaginario, non soccorre la mera analisi concettuale: bisogna riprodurre innanzi alla mente nel modo piú completo le intuizioni, quali erano nel momento della produzione, per riconoscerne il contenuto. La storicità si distingue in concreto dalla pura fantasia come un'intuizione qualsiasi da un'altra intuizione qualsiasi: nella memoria.

La critica storica.

Dove questa non giunge, dove le sfumature delle intuizioni reali e delle irreali sono cosí lievi e sfuggenti che le une si confondono con le altre, o bisogna rinunziare, almeno provvisoriamente, a sapere ciò che in realtà accadde (e questa rinunzia facciamo spesso), o conviene ricorrere alla congettura, alla verisimiglianza, alla probabilità. Il principio di verisimiglianza e di probabilità domina, infatti, tutta la critica storica. L'esame delle fonti e delle autorità è diretto a stabilire le testimonianze piú credibili. E quali sono le testimonianze piú credibili se non quelle appunto dei migliori osservatori, ossia dei migliori ricordatori, e che (ciò s'intende) non abbiano avuto animo e interesse a falsificare la verità delle cose?

Lo scetticismo storico.

Onde accade che lo scettico intellettualista ha buon gioco, quando si fa a negare la certezza di qualunque storia; ché la certezza della storia non è mai quella della scienza. È la certezza del ricordo e dell'autorità, non quella dell'analisi e della dimostrazione. Chi parla d'induzione, di dimostrazione storica, e simili, fa un uso metaforico di queste parole, le quali nella storia assumono un senso af-

fatto diverso da quello che hanno nelle scienze. La convinzione dello storico è la convinzione indimostrabile del giurato, che ha ascoltato i testimoni, seguito attentamente il processo, e pregato il cielo d'ispirarlo. Sbaglia, senza dubbio, alle volte; ma gli sbagli rappresentano una trascurabile minoranza di fronte ai casi in cui si coglie il vero. E perciò il buon senso ha ragione contro gl'intellettualisti nel credere nella storia, la quale non è già « favola convenuta », ma ciò che l'individuo e l'umanità ricordano del loro passato. Ricordo dove oscuro, dove chiarissimo; ricordo che con industri sforzi si procura di allargare e render preciso il meglio possibile; ma tale che non se ne può far di meno e che, preso nel tutt'insieme, è ricco di verità. Solo per ispirito di paradosso si potrà dubitare che sia mai esistita una Grecia e una Roma, un Alessandro e un Cesare, un'Europa feudale e una serie di rivoluzioni che l'abbatterono; che il 1° novembre 1517 si videro affisse le tesi di Lutero alla porta della chiesa di Vittemberga, o che il 14 luglio 1789 fu presa dal popolo di Parigi la Bastiglia. « Che ragione rendi tu di tutto questo? », domanda ironicamente il sofista. L'umanità risponde: « Io ricordo ».

La filosofia come scienza perfetta. Le cosiddette scienze naturali, e i loro limiti.

Il mondo dell'accaduto, del concreto, dello storico, è ciò che si chiama il mondo della realtà e della natura, comprendente così la realtà che si dice fisica come quella che si dice spirituale ed umana. Tutto questo mondo è intuizione: intuizione storica, se lo presenta qual esso è realisticamente; intuizione fantastica, o artistica in senso stretto, se lo presenta sotto l'aspetto del possibile, ossia dell'immaginabile.

La scienza, la vera scienza, che è non intuizione ma concetto, non individualità ma universalità, non può essere se non scienza dello spirito, ossia di ciò che la realtà ha di universale: Filosofia. Se, fuori di questa, si parla di

scienze naturali, bisogna notare che codeste sono scienze improprie, cioè complessi di conoscenze, arbitrariamente astratte e fissate. Le cosiddette scienze naturali, infatti, riconoscono esse medesime di essere sempre circondate da limiti; limiti i quali non son poi altro che dati storici e intuitivi. Esse calcolano, misurano, pongono eguaglianze, stabiliscono regolarità, foggiano classi e tipi, formolano leggi, mostrano a lor modo come un fatto nasce da altri fatti; ma tutti i loro progressi urtano sempre in fatti che sono appresi intuitivamente e storicamente. Perfino la geometria afferma ora di riposar tutta su ipotesi, non essendo lo spazio tridimensionale o euclideo se non uno degli spazî possibili, che si studia di preferenza perché riesce piú comodo. Ciò che di vero è nelle scienze naturali, è o filosofia o dato storico; ciò che vi è di propriamente naturalistico, è astrazione e arbitrio. Allorché le discipline naturali vogliono costituirsi in scienze perfette, debbono saltar fuori dalla loro cerchia e passare alla filosofia; il che fanno quando pongono i concetti, tutt'altro che naturalistici, di atomo inesteso, di etere o vibrante, di forza vitale, di spazio non intuibile, e simili: veri e proprî conati filosofici, quando non sieno parole vuote di senso. I concetti naturalistici sono, senza dubbio, molto utili; ma non si può da essi cavare quel sistema, ch'è solo dello spirito.

Questi dati storici e intuitivi, incliminabili dalle discipline naturali, spiegano, inoltre, non solo come, nel progresso delle loro conoscenze, discenda via via al grado di credenze mitologiche e illusioni fantastiche ciò che un tempo era considerato verità, ma anche come tra i naturalisti sian di quelli, che chiamano fatti mitici, espedienti verbali, convenzioni tutto ciò che nelle loro discipline è come il fondamento di ogni ragionamento. E i naturalisti e matematici che, impreparati, si affacciano allo

studio delle energie dello spirito, facilmente vi trasportano siffatte abitudini mentali, e parlano, in filosofia, di convenzioni che sono cosí o cosí, « come l'uom se l'arreca »: convenzioni la verità e la moralità, convenzione suprema lo Spirito stesso! Eppure, perché si abbiano convenzioni, è necessario che esista qualcosa su cui non si conviene, ma che sia l'agente stesso della convenzione: l'attività spirituale dell'uomo. La limitatezza delle scienze naturali postula l'illimitatezza della filosofia.

Il fenomeno e il noumeno.

Resta fermo per queste spiegazioni che due sono le forme pure o fondamentali della conoscenza: l'intuizione e il concetto; l'Arte, e la Scienza o Filosofia; includendo in essa la Storia, la quale è come la risultante della intuizione messa a contatto col concetto, cioè dell'arte che riceve in sé le distinzioni filosofiche, restando tuttavia concretezza e individualità. Tutte le altre (scienze naturali, matematiche) sono forme impure, miste di elementi estranei e d'origine pratica. L'intuizione ci dà il mondo, il fenomeno; il concetto ci dà il noumeno, lo Spirito.

IV

Istorismo e intellettualismo nell'Estetica

Questi rapporti nettamente stabiliti tra la conoscenza intuitiva o estetica e le altre forme fondamentali o derivate di conoscenza ci mettono in grado di scorgere dove sia l'errore di una serie di teoriche, che si son presentate, o si sogliono presentare, come teoriche di Estetica.

Critica del verisimile e del naturalismo.

Dalla confusione tra le esigenze dell'arte in genere e quelle particolari della storia è nata la teorica (che ora ha perduto terreno, ma ch'è stata dominante pel passato) del verisimile come oggetto dell'arte. Senza dubbio, come accade di solito con le proposizioni erronee, l'intenzione con cui si adoperava, e si adopera, il concetto del verisimile, è stata spesse volte molto piú sana che non indicasse la definizione che si dava della parola. Per verisimiglianza si soleva intendere la coerenza artistica della rappresentazione, cioè la pienezza e l'efficacia stessa di questa. Chi si faccia a tradurre « verisimile » con « coerente », troverà spesso un senso giustissimo nelle discussioni, negli esempî e nei giudizî dei critici. Un personaggio inverisimile, un finale inverisimile di commedia, sono, in realtà, personaggi mal disegnati, finali appiccicati, fatti artisticamente immotivati: anche le fate e i folletti (si è detto con ragione) debbono avere verisimiglianza, cioè esser fate e folletti per davvero, intuizioni artistiche coerenti. Invece di « verisi-

mile », è stato usato talora il vocabolo « possibile »; il quale, come abbiamo già notato di passaggio, è sinonimo di intuibile o immaginabile: tutto ciò che s'immagina davvero, ossia coerentemente, è possibile. Ma, altra volta, e specie presso i teorici, per verisimile si è inteso il carattere di credibilità storica, cioè quella verità storica, che non è dimostrabile ma congetturabile, non vera ma verisimile; e si è voluto imporre lo stesso carattere all'arte. Chi non ricorda nella storia della letteratura la gran parte che hanno avuto le critiche del verisimile, p. e. la censura della *Gerusalemme*, condotta in base alla storia delle Crociate, o dei poemi omerici in base al costume verisimile degl'imperatori e dei re?

Altra volta ancora si è imposta all'arte la riproduzione estetica della realtà storicamente data; ed è questo un altro dei significati erronei che assume la teorica circa l'imitazione della natura. Il verismo e il naturalismo hanno dato poi lo spettacolo di una confusione del fatto estetico perfino coi procedimenti delle scienze naturali, vagheggiando non sappiamo qual dramma o romanzo sperimentale.

— delle idee nell'arte, dell'arte a tesi, e del tipico.

Molto piú frequenti sono state le confusioni tra il procedere dell'arte e quello delle scienze filosofiche. Cosí si è spesso considerato come cómpito dell'arte esporre concetti, unire un intelligibile a un sensibile, rappresentare le idee o gli universali, scambiando l'arte con la scienza, ossia la funzione artistica in genere col caso particolare in cui essa diventa estetico-logica.

Al medesimo errore si riduce la teorica dell'arte come sostenitrice di tesi, dell'arte considerata come rappresentazione individuale che esemplifica leggi scientifiche. L'esempio, in quanto è esempio, sta per la cosa esemplificata; ed è perciò esposizione dell'universale, cioè forma, sia pure popolare o divulgativa, di scienza.

Si dica lo stesso della teorica estetica del tipico, quando per tipo s'intenda appunto, come spesso si suole, l'astrazione o il concetto, e si afferma che l'arte deve far risplendere nell'individuo la specie. Che se poi per tipico s'intenda l'individuale, anche qui si fa soltanto una variazione di parole. Tipeggiare importerà, in questo caso, caratterizzare, ossia determinare e rappresentare l'individuale. Don Chisciotte è un tipo; ma di che è tipo se non di tutti i Don Chisciotte? tipo, per cosí dire, di sé medesimo? Di concetti astratti, come della perdita del senso del reale, o dell'amore della gloria, no, di certo. Sotto questi concetti si possono pensare infiniti personaggi, che non sono Don Chisciotte. In altri termini, nell'espressione di un poeta (p. e., in un personaggio poetico) noi troviamo le nostre medesime impressioni pienamente determinate e inverate; e diciamo tipica quell'espressione, che potremmo dire semplicemente estetica. Cosí anche si è parlato talora di universali poetici o artistici, per indicare che il prodotto artistico per sé stesso è del tutto spirituale e ideale.

— del simbolo e dell'allegoria.

Continuando a correggere questi errori o a chiarire gli equivoci, noteremo anche che talvolta è stato posto, come essenza dell'arte, il simbolo. Ora, se il simbolo è dato come inseparabile dall'intuizione artistica, è sinonimo dell'intuizione stessa, che ha sempre carattere ideale. Non ci è nell'arte un doppio fondo, ma un fondo solo; e tutto vi è simbolico perché tutto vi è ideale. Che se poi il simbolo è separabile, se da un lato si può esprimere il simbolo e dall'altro la cosa simboleggiata, si ricade nell'errore intellettualistico: quel preteso simbolo è l'esposizione di un concetto astratto, è un'allegoria, è scienza, o arte che scimmiotta la scienza. Ma bisogna esser giusti anche verso l'allegorico. In qualche caso, esso è affatto innocuo. Posta la *Gerusalemme liberata*, se n'è poi escogitata l'allegoria; posto l'*Adone* del Marino, il poeta della lascivia insinuò

poi ch'esso fosse vòlto a mostrar come « smoderato piacer termina in doglia »; posta una statua di bella donna, lo scultore può scrivervi sotto, in un cartello, che la statua rappresenta la *Clemenza* o la *Bontà*. Quest'allegoria, che giunge *post festum*, a opera compiuta, non altera l'opera d'arte. E che cosa è allora? È un'espressione aggiunta estrinsecamente a un'altra espressione. Al poema della *Gerusalemme* si aggiunge una paginetta di prosa, che esprime un altro pensiero del poeta; all'*Adone*, un verso o una strofe, che esprime ciò che il poeta vorrebbe dare a bere a una parte del suo pubblico; alla statua si aggiunge nient'altro che una parola: *clemenza* o *bontà*.

Critica della teorica dei generi artistici e letterarî.

Ma il maggior trionfo dell'errore intellettualistico è nella teorica dei generi artistici e letterarî, che ancora corre nei trattati e perturba i critici e gli storici dell'arte. Vediamone la genesi.

Lo spirito umano può passare dall'estetico al logico, appunto perché quello è un primo grado rispetto a questo; distruggere le espressioni, ossia il pensamento dell'individuale, col pensamento dell'universale; sciogliere i fatti espressivi in rapporti logici. Che questa operazione si concreti a sua volta in un'espressione, abbiamo già mostrato; ma ciò non vuol dire che le prime espressioni non sieno state distrutte; esse hanno ceduto il luogo alle nuove espressioni estetico-logiche. Quando si è sul secondo gradino, il primo è abbandonato.

Chi entri in una galleria di quadri, o chi prenda a leggere una serie di poemi, può, dopo aver guardato e letto, procedere oltre, e indagare la natura e le relazioni delle cose colà espresse. Cosí quei quadri e quei componimenti, di cui ciascuno è un individuo logicamente ineffabile, gli si vanno risolvendo in universali ed astrazioni, come costumi, paesaggi, ritratti, vita domestica, battaglie, animali, fiori, frutti, marine, campagne, la-

ghi, deserti, fatti tragici, comici, pietosi, crudeli, lirici, epici, drammatici, cavallereschi, idillici, e simili; spesso anche in categorie meramente quantitative, come quadretto, quadro, statuina, gruppo, madrigale, canzone, sonetto, collana di sonetti, poesia, poema, novella, romanzo, e simili.

Quando noi pensiamo il concetto vita domestica, o cavalleria, o idillio, o crudeltà, o un qualsiasi concetto quantitativo, il fatto espressivo individuale, dal quale abbiamo preso le mosse, è stato abbandonato. Da uomini estetici ci siamo mutati in uomini logici; da contemplatori di espressioni, in raziocinatori. E a tal procedere, certo, nessuno può obiettar nulla. Come altrimenti potrebbe nascere la scienza, la quale, se ha per presupposto le espressioni estetiche, ha per funzione l'andar oltre di quelle? La forma logica o scientifica, in quanto tale, esclude la forma estetica. Chi si fa a pensare scientificamente, ha già cessato di contemplare esteticamente; benché il suo pensamento prenda di necessità, a sua volta, come si è detto e sarebbe superfluo ripetere, una forma estetica.

L'errore comincia quando dal concetto si vuol dedurre l'espressione, e nel fatto sostituente trovar le leggi del fatto sostituito; quando non si scorge la differenza tra il secondo gradino e il primo, e, di conseguenza, stando sul secondo, si asserisce di star sul primo. Questo errore prende il nome di teorica dei generi artistici e letterarî.

— Qual'è la forma estetica della vita domestica, della cavalleria, dell'idillio, della crudeltà, e così via? come debbono essere rappresentati questi contenuti? — Tale, denudato e ridotto alla piú semplice formola, è il problema assurdo, che la teorica dei generi artistici e letterarî si propone; in ciò consiste qualsiasi ricerca di leggi o regole di generi. Vita domestica, cavalleria, idillio, crudeltà, e simili, sono, non già impressioni, ma concetti; non

contenuti, ma forme logico-estetiche. La forma non si può esprimere, perché è già essa stessa espressione. O che cosa sono le parole: crudeltà, idillio, cavalleria, vita domestica, e via enumerando, se non le espressioni di quei concetti?

Anche le piú raffinate di tali distinzioni, anche quelle che hanno aspetto piú filosofico, non reggono alla critica; come quando si distinguono le opere d'arte in genere soggettivo e genere oggettivo, in lirico ed epico, in opere di sentimento e opere di figurazione; essendo impossibile staccare, in analisi estetica, il lato soggettivo dall'oggettivo, il lirico dall'epico, l'immagine del sentimento da quella delle cose.

Errori derivati da questa teorica nei giudizî sull'arte.

Dalla teorica dei generi artistici e letterarî derivano quelle fogge erronee di giudizio e di critica, mercé le quali, innanzi a un'opera d'arte, invece di determinare se sia espressiva e che cosa esprima, se parli o balbetti o taccia addirittura, si domanda: — è essa conforme alle leggi del poema epico, o a quelle della tragedia? alle leggi della pittura storica, o a quelle del paesaggio? — Gli artisti, per altro, quantunque a parole o con finte ubbidienze abbiano mostrato di accettarle, in realtà, han fatto sempre le fiche a codeste leggi dei generi. Ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo cosí a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere; fin tanto che, beninteso, anche il genere cosí allargato non sia apparso troppo stretto a causa del sorgere di nuove opere d'arte, seguíte, com'è naturale, da nuovi scandali, nuovi scompigli, e — nuovi allargamenti.

Dalla medesima teorica vengono i pregiudizî pei quali un tempo (ma è veramente un passato?), si lamentava che l'Italia non avesse la tragedia (finché non sorse chi le dette quel serto, che, unico, mancava al crine glorioso di lei), né la Francia il poema epico (fino all'*Henriade*, che

acquetò le bramose canne dei critici). E connessi con tali pregiudizî sono gli elogi agl'inventori dei nuovi generi; tanto che parve gran cosa che si fosse inventato nel Seicento il poema eroicomico, e si contese dell'onore dell'invenzione, quasi si trattasse della scoperta dell'America: quantunque le opere decorate con quel nome (la *Secchia rapita*, lo *Scherno degli Dei*) fosser opere nate morte, giacché i loro autori (piccolo inconveniente) non avevano nulla di proprio e di nuovo da dire. I mediocri si stillavano il cervello a inventare artificialmente nuovi generi: all'egloga pastorale fu aggiunta la piscatoria, e poi, perfino, l'egloga militare: l'*Aminta* fu bagnato e divenne l'*Alceo*. Affascinati, infine, da questa idea dei generi, si son visti storici della letteratura e dell'arte pretender di far la storia, non già delle singole ed effettive opere letterarie e artistiche, ma di quelle vuote fantasime che sono i loro generi; e ritrarre, non già l'evoluzione dello spirito artistico, ma l'evoluzione dei generi.

La condanna filosofica dei generi artistici e letterarî è la formolazione e dimostrazione di ciò che l'attività artistica ha sempre eseguito, e il buon gusto sempre riconosciuto. Che cosa farci se il buon gusto e il fatto reale, messi in formole, assumono, talvolta, l'aspetto di paradossi?

Senso empirico delle partizioni dei generi.

Chi poi parla di tragedie, commedie, drammi, romanzi, quadri di genere, quadri di battaglie, paesaggi, marine, poemi, poemetti, liriche, e così via, tanto per farsi comprendere e per accennare alla buona e approssimativamente ad alcuni gruppi di opere, sulle quali vuole, per una ragione o per un'altra, richiamar l'attenzione, certo non dice nulla di scientificamente erroneo; giacché egli adopera vocaboli e frasi, non stabilisce leggi e definizioni. L'errore si ha quando al vocabolo si dà peso di distinzione scientifica; quando si va ingenuamente a cadere nei tranelli, che quella fraseologia suol tendere. Ci si conceda

un paragone. In una biblioteca occorre pure ordinare in qualche modo i volumi: ciò si faceva in passato, per lo piú, mediante una grossolana classificazione per materie (in cui non mancavano le categorie delle miscellanee e degli extravaganti); e ora, di solito, per serie di editori o per formati. Chi potrebbe negare l'utilità e la necessità di tali aggruppamenti? Ma che cosa si direbbe se un tale si mettesse a indagare sul serio le leggi letterarie delle miscellanee o degli extravaganti, della collezione aldina o della bodoniana, del pluteo A o del pluteo B, cioè di quegli aggruppamenti affatto arbitrarî e diretti soltanto al comodo pratico? Eppure, chi si desse a tale impresa, farebbe né piú né meno di quel che fanno gl'indagatori delle leggi estetiche dei generi letterarî e artistici.

V

Errori analoghi nella Istorica e nella Logica

Per meglio ribadire le critiche ora svolte, sarà opportuno gettare un rapido sguardo sugli errori analoghi e inversi, nascenti dall'ignoranza circa l'indole propria dell'arte e la situazione di essa rispetto alla storia e alla scienza; i quali errori hanno danneggiato così la teorica della storia come quella della scienza, così la Istorica (o Storiologia) come la Logica.

Critica della filosofia della storia.

L'intellettualismo storico ha dato luogo alle tante ricerche che si son fatte, specie da due secoli in qua, e che si van facendo tuttogiorno, di una filosofia della storia, di una storia ideale, di una sociologia, di una psicologia storica, o come altro variamente si atteggi e intitoli una scienza, cui si prefigga il cómpito di estrarre leggi e concetti universali della storia. Di quale sorta debbono essere queste leggi, questi universali? Leggi storiche e concetti storici? In tal caso, basta un'elementare critica della conoscenza a chiarire l'assurdità della richiesta. Una legge storica, un concetto storico (quando tali frasi non sieno semplici metafore e usi linguistici) son vere contradizioni in termini: l'aggettivo ripugna al sostantivo non meno che nelle espressioni « quantità qualitativa » o « monismo pluralistico ». La storia importa concretezza e individualità:

la legge e il concetto, astrazione e universalità. Che se poi si abbandoni tale pretesa di cavar dalla storia leggi o concetti storici e si voglia invece limitare l'estrazione a leggi e concetti senz'altro aggettivo, non si dice, di certo, cosa vuota; ma la scienza che si otterrà sarà, non una filosofia della storia, sí bene, a seconda dei casi, o la filosofia, cosí in genere come nelle sue varie specificazioni (Etica, Logica, ecc.), o la scienza empirica nelle sue infinite divisioni e suddivisioni. Infatti, o si ricercano quei concetti filosofici, che, come si è accennato, sono nel fondo di ogni costruzione storica e distaccano la percezione dall'intuizione, l'intuizione storica dall'intuizione pura, la storia dall'arte; o si raccolgono le intuizioni storiche formate, e si riducono a tipi e classi, ch'è per l'appunto il metodo delle scienze naturali. Dell'involucro, della veste disadatta della filosofia della storia si son coperti talvolta grandi pensatori; i quali, nonostante l'involucro, hanno conquistate verità filosofiche di sommo rilievo. Caduto l'involucro, è restata la verità. E il carico da farsi ai sociologi moderni non è tanto dell'illusione in cui si avvolgono asserendo un'impossibile scienza filosofica della sociologia, quanto dell'infecondità che accompagna, quasi costantemente, la loro illusione. Poco male che l'Estetica venga chiamata Estetica sociologica; o la Logica, Logica sociologica. Il male grave è, che quell'Estetica è un vecchiume sensualistico, o che quella Logica è verbale e incoerente. Due frutti buoni si sono avuti, rispetto alla storia, dal movimento filosofico a cui abbiamo accennato. Si è acuito, prima di tutto, il bisogno di costruire una teoria della storiografia, ossia d'intender la natura e i limiti della storia; teoria che, in conformità dell'analisi fatta di sopra, non può trovar soddisfacimento se non in una scienza generale dell'intuizione, in un'Estetica, dalla quale si stacchi, per l'interposta funzione degli uni-

versali, come un capitolo speciale, l'Istorica. Inoltre, sotto l'involucro falso e presuntuoso di una filosofia della storia, si sono affermate spesso verità concrete relative ad avvenimenti storici, e formolati canoni e ammonimenti empirici, non superflui ai ricercatori e critici. Questa utilità non pare possa negarsi alla piú recente delle filosofie della storia, al cosiddetto materialismo storico; il quale ha gettata luce assai viva su molti lati della vita sociale, prima negletti o mal compresi.

Un'invasione della storicità nella scienza o filosofia è il principio di autorità, l'*ipse dixit*, che ha inferito nelle scuole, e che sostituisce alla introspezione e analisi filosofica quella testimonianza, quel documento, quell'affermazione autorevole, di cui certo non può far di meno la storia. — Ma i piú gravi e dannosi turbamenti ed errori, per l'impreciso concetto del fatto estetico, li ha sofferti la scienza del pensiero e della conoscenza intellettuale, la Logica. E come potrebbe esser altrimenti, se l'attività logica vien dopo quella estetica, e l'implica in sé? Un'Estetica inesatta deve tirarsi dietro di necessità una Logica inesatta. **Invasioni estetiche nella Logica.**

Chi apra i trattati di Logica, dall'Organo aristotelico fino ai moderni, deve convenire che in essi tutti si trova un guazzabuglio di fatti verbali e di fatti di pensiero, di forme grammaticali e di forme concettuali, di Estetica e di Logica. Non che sieno mancati tentativi per uscir fuori dall'espressione verbale e cogliere il pensiero nella sua effettiva natura. La stessa Logica aristotelica non diventò mera sillogistica e verbalismo senza qualche titubanza e oscillazione; nel medio evo, le dispute dei nominalisti, realisti e concettualisti toccarono di frequente il problema propriamente logico; le scienze naturali moderne col Galilei e col Bacone misero in onore l'induzione; il Vico combatté contro la logica formalistica e matematica in favore dei

metodi inventivi; il Kant richiamò l'attenzione sulla sintesi a priori; l'idealismo assoluto disprezzò la Logica aristotelica; gli herbartiani, ligi a questa, dettero, per altro, rilievo a quei giudizî, che dissero narrativi e che han carattere del tutto diverso dagli altri giudizî logici; i linguisti, infine, battettero sull'irrazionalità della parola rispetto al concetto. Ma un movimento conscio, sicuro, radicale, di riforma, non può trovare base e punto di partenza se non nella scienza estetica.

La Logica nella sua essenza.

In una Logica, convenientemente riformata su tale base, converrà anzitutto proclamare questa verità e trarne tutte le conseguenze: — il fatto logico, il solo fatto logico, è il concetto, l'universale, lo spirito che forma, e in quanto forma, l'universale. E, se per induzione s'intende, come si è inteso talvolta, la formazione degli universali, e per deduzione lo svolgimento verbale di essi, è chiaro che la Logica vera non può essere se non Logica induttiva. Ma, giacché più frequentemente con la parola « deduzione » si sono avuti di mira i procedimenti proprî della matematica, e con la parola « induzione » quelli delle scienze naturali, sarà opportuno evitare l'una e l'altra denominazione, e dire che la Logica vera è Logica del concetto; il quale, adoperando un metodo che è insieme induzione e deduzione, non adopera né l'una né l'altra come distinte, e cioè adopera il metodo che gli è intrinseco (speculativo).

Il concetto, l'universale è in sé, astrattamente considerato, inesprimibile. Nessuna parola gli è propria. Ciò è tanto vero, che il concetto logico resta sempre il medesimo, nonostante il variar delle forme verbali. Rispetto al concetto, l'espressione è semplice segno o indizio: non può mancare, un'espressione dev'esserci; ma quale debba essere, questa o quella, è determinato dalle condizioni storiche e psicologiche dell'individuo che parla: la qualità dell'espressione non si deduce dall'indole del con-

cetto. Non vi è un senso vero (logico) delle parole: chi forma un concetto, conferisce egli, volta per volta, il senso vero alle parole.

Distinzione dei giudizî logici dai non logici.

Ciò posto, le sole proposizioni davvero logiche (cioè, estetico-logiche), i soli giudizî rigorosamente logici, non possono essere se non quelli che hanno per contenuto proprio ed esclusivo la determinazione di un concetto. Queste proposizioni o giudizî sono le definizioni. La scienza stessa non è se non un complesso di definizioni, unificate in una definizione suprema; sistema di concetti, o sommo concetto.

Bisogna escludere, quindi, dalla Logica tutte quelle proposizioni, che non affermano universali. I giudizî narrativi, non meno che quelli chiamati non enunciativi da Aristotele, quali le espressioni dei desiderî, non son giudizî propriamente logici, ma o proposizioni puramente estetiche o proposizioni storiche. « Pietro passeggia; Oggi piove; Ho sonno; Voglio leggere »: queste e le infinite proposizioni di questo genere non sono se non: o un semplice chiudere in parole l'impressione del fatto di Pietro che passeggia, della pioggia che cade, del mio organismo che inchina al sonno, e della mia volontà che si dirige alla lettura; o un'affermazione esistenziale circa quei fatti. Espressioni del reale o dell'irreale, fantastico-storiche o fantastico-pure; non già definizioni di universali.

La sillogistica.

Questa esclusione non può incontrare grandi difficoltà. È già un fatto quasi compiuto; e si tratta solo di renderla esplicita, decisa, coerente. Ma che cosa deve farsi di tutta quella parte del pensiero umano, che si dice sillogistica, e che consta di giudizî e ragionamenti che s'aggirano su concetti? Che cosa è la sillogistica? è da considerare dall'alto e sprezzantemente, quasi roba inutile, come si è fatto tante volte, nella reazione degli umanisti contro la scolastica, nell'idealismo assoluto, nell'entusiastica ammi-

razione dei tempi nostri pei metodi di osservazione e di sperimento delle scienze naturali? — La sillogistica, il ragionare *in forma*, non è scoperta di verità: è arte di esporre, discettare, disputare con sé stesso e con altri. Movendo da concetti già trovati, da fatti già osservati, e facendo appello alla costanza del vero o del pensiero (tale è il significato del principio d'identità e di contradizione), essa trae da quei dati le conseguenze, ossia ripresenta il già trovato. Perciò, se dal punto di vista inventivo è un *idem per idem*, pedagogicamente ed espositivamente, è efficacissima. Ridurre le affermazioni allo schematismo sillogistico è un modo di controllare il proprio pensiero e di criticare il pensiero altrui. È facile ridere dei sillogizzanti; ma, se la sillogistica è nata e si mantiene, deve aver le sue buone radici. La satira di essa non può concernere se non gli abusi: per esempio, il pretendere di risolvere sillogisticamente questioni che son di fatto, di osservazione e intuizione; o il dimenticare, per la esteriorità sillogistica, la profonda meditazione e la spregiudicata investigazione dei problemi. E, se allo scopo di ricordare facilmente, di maneggiare prontamente i dati del proprio pensiero, può soccorrere talvolta la cosiddetta Logica matematica, ben venga anche questa forma speciale di sillogistica, augurata, fra i tanti, dal Leibniz e tentata da molti, anche ai giorni nostri.

Ma, appunto perché la sillogistica è arte di esporre e di discettare, la teoria di essa non può avere il primo posto in una Logica filosofica, usurpando quello che spetta alla dottrina del concetto, ch'è la dottrina centrale e dominante, cui tutto ciò che vi ha di logico nella sillogistica si riduce senza residuo (rapporti di concetti, subordinazione, coordinazione, identificazione, e via dicendo). Né bisogna mai dimenticare che concetto, e giudizio (logico) e sillogismo, non stanno sulla stessa linea. Solo il primo è il fatto

logico: il secondo e il terzo sono le forme con cui il primo si manifesta; le quali, in quanto forme, non possono esaminarsi se non esteticamente (grammaticalmente); e, in quanto hanno contenuto logico, se non trascurando le forme stesse e passando alla dottrina del concetto.

Falso logico e vero estetico.

Si riconferma con ciò la verità dell'osservazione comune: che chi ragiona male, parla o scrive anche male; che l'esatta analisi logica è fondamento dell'esprimersi bene. Verità, ch'è una tautologia: ragionar bene, infatti, è esprimersi bene, perché l'espressione è il possesso intuitivo del proprio pensiero logico. Lo stesso principio di contradizione non è altro, in fondo, che il principio estetico della coerenza. Si dirà che movendo da concetti erronei, si può parlare e scrivere benissimo, come si può ragionare benissimo; che investigatori poco acuti possono essere scrittori limpidissimi; giacché lo scriver bene dipende dall'avere una intuizione chiara del proprio pensiero, anche se erroneo; non dalla verità scientifica del pensiero, ma dalla sua verità estetica, anzi è questa verità stessa. Un filosofo può fantasticare, come lo Schopenhauer, che l'arte sia rappresentazione delle idee platoniche, dottrina scientificamente falsissima; e svolger questa falsa scienza in una prosa eccellente ed esteticamente verissima. Ma a siffatta obiezione abbiamo già risposto quando abbiamo osservato che, nel punto preciso in cui un parlante o uno scrivente enuncia un concetto mal pensato, è anche cattivo parlante e cattivo scrivente; per quanto possa poi rifarsi nelle tante altre parti del suo pensiero, le quali constano di proposizioni vere, non connesse con l'errore precedente, e quindi di espressioni limpide, che seguono a espressioni torbide.

La Logica riformata.

Tutte le ricerche sulle forme dei giudizî e dei sillogismi, sulle loro conversioni e i loro varî rapporti, che ingombrano ancora i trattati di Logica, sono, dunque, destinate ad assottigliarsi, a trasformarsi, a ridursi ad altro.

La dottrina del concetto e dell'organismo dei concetti, della definizione, del sistema, della filosofia e delle varie scienze, e simili, ne occuperà il campo; e costituirà, da sola, la vera e propria Logica.

I primi ch'ebbero qualche sentore del rapporto intimo che corre tra Estetica e Logica, e che concepirono l'Estetica come una Logica della cognizione sensibile, si compiacquero singolarmente nell'applicare le categorie logiche alla nuova scienza, parlando di concetti estetici, giudizî estetici, sillogismi estetici, e cosí via. Noi, meno superstiziosi verso la saldezza della Logica tradizionale delle scuole e piú scaltriti sull'indole dell'Estetica, raccomandiamo, non l'applicazione della Logica all'Estetica, ma la liberazione della Logica dalle forme estetiche; le quali, seguendo distinzioni affatto arbitrarie e grossolane, han dato luogo alle inesistenti forme o categorie logiche.

La Logica, cosí riformata, sarà sempre Logica formale; studierà la vera forma o attività del pensiero, il concetto, prescindendo dai singoli e particolari concetti. Quella antica malamente si chiama formale, e meglio si direbbe verbale o formalistica. La Logica formale scaccerà la formalistica. E a questo fine non sarà necessario ricorrere, come altri ha fatto, a una Logica reale o materiale, che non è piú scienza del pensiero, ma pensiero in atto: non Logica soltanto, ma il complesso della Filosofia, in cui la Logica anche è inclusa. La scienza del pensiero (Logica) è quella del concetto, come la scienza della fantasia (Estetica) è quella dell'espressione. Nell'eseguire esattamente, e in ogni particolare, la distinzione tra i due dominî è riposta la salute dell'una e dell'altra scienza.

VI

L'attività teoretica e l'attività pratica

Forma intuitiva e forma intellettiva esauriscono, come abbiamo detto, tutta la forma teoretica dello spirito. Ma non si può conoscerle a pieno, né criticare un'altra serie di teoriche estetiche erronee, se prima non se ne stabiliscono chiaramente le relazioni con l'altra forma dello spirito, ch'è la forma pratica.

La volontà.

La forma o attività pratica è la volontà. Questa parola non è qui presa da noi nel senso di qualche sistema filosofico, in cui la volontà è il fondamento dell'universo, è il principio delle cose, è la realtà vera; e neanche nel senso ampio di altri sistemi, i quali intendono per volontà l'energia dello spirito, lo spirito o l'attività in genere, facendo di ogni atto dello spirito umano un atto di volontà. Né quel senso metafisico, né quest'uso metaforico è il nostro. La volontà è per noi, come nella comune accezione, l'attività dello spirito diversa dalla mera contemplazione teoretica delle cose, e produttrice, non di conoscenze, ma di azioni. L'azione in tanto è davvero azione in quanto è volontaria. Non occorrerebbe poi neppur ricordare che nella volontà del fare è incluso, in senso scientifico, anche ciò che volgarmente si chiama non-fare: la volontà del resistere, del ripugnare, la volontà prometeica, è anch'essa azione.

La volontà come grado ulteriore rispetto alla conoscenza.

Con la forma teoretica l'uomo comprende le cose, con la pratica le va mutando; con l'una si appropria l'universo, con l'altra lo crea. Ma la prima forma è base della seconda; e si ripete fra le due, piú in grande, il rapporto di doppio grado, che abbiamo già ritrovato tra l'attività estetica e la logica. Un conoscere, indipendente dal volere, è pensabile; una volontà, indipendente dal conoscere, è impensabile. La volontà cieca non è volontà; la volontà vera è occhiuta.

Come si può volere se non si hanno innanzi intuizioni storiche (percezioni) di oggetti, e conoscenze di rapporti (logici), che illuminino sull'indole di quegli oggetti? Come si può voler davvero, se non conosciamo il mondo che ci circonda, e il modo di mutar le cose operando su di esse?

Obiezioni e chiarimenti.

È stato obiettato che gli uomini d'azione, gli uomini pratici in senso eminente, sono i meno disposti al contemplare e teorizzare: la loro energia non si attarda in contemplazioni, si precipita subito in volontà. E che, per converso, i contemplatori e i filosofi son di frequente uomini pratici ben mediocri, di debole volontà, negletti perciò e messi da banda nel tumulto della vita. — È facile scorgere che queste distinzioni sono meramente empiriche e quantitative. Certo, l'uomo pratico, per operare, non ha bisogno di un sistema filosofico; ma, nelle sfere in cui egli opera, parte da intuizioni e concetti che ha chiarissimi. Fin le piú ordinarie azioni non potrebbero, altrimenti, esser volute; non sarebbe possibile, p. e., neppur cibarsi volontariamente, se non si avesse conoscenza del cibo e del legame di causa ed effetto tra certi movimenti e certi appagamenti. E, salendo via via alle forme piú complesse d'azione, per esempio a quella politica, come si potrebbe volere alcunché di politicamente buono o cattivo, senza conoscere le condizioni reali della società, e quindi i mezzi ed espedienti da adoperare? Quando l'uo-

mo pratico si accorge di essere all'oscuro circa uno o piú di questi punti, o quando è preso dal dubbio, l'azione o non comincia o s'arresta; il momento teoretico che, nella rapidità del succedersi delle azioni umane, vien appena avvertito e presto dimenticato, diventa allora importante e occupa piú a lungo la coscienza. E, se quello si prolunga ancora, l'uomo pratico può diventare Amleto, diviso tra il desiderio dell'azione e la poca chiarezza teoretica circa le situazioni e i mezzi; e, se egli, prendendo gusto al contemplare e allo scoprire, lascia agli altri, in parte piú o meno larga, il volere e l'operare, si forma in lui la calma disposizione dell'artista e dello scienziato e filosofo, talvolta uomini pratici inetti o addirittura colpevoli. Tutte codeste sono ovvie osservazioni, di cui non può sconoscersi la giustezza; ma, ripetiamo, si fondano su distinzioni quantitative e non distruggono, anzi confermano il fatto, che un'azione, per quanto minima, non può esser azione davvero, cioè azione voluta, se non sia preceduta dall'attività conoscitiva.

Critica dei giudizî pratici o di valore.

Alcuni psicologi fanno, per altro, precedere l'azione pratica da una classe tutta speciale di giudizî, ch'essi chiamano giudizî pratici o di valore. Per risolversi ad un'azione (dicono), è necessario aver giudicato: « quest'azione è utile, quest'azione è buona ». E ciò sembra a prima vista aver dalla sua il testimonio della coscienza. Ma, chi meglio osservi e piú sottilmente analizzi, si accorge che quei giudizî, anziché precedere, seguono l'affermarsi della volontà; e non sono se non l'espressione della già avvenuta volizione. Un'azione utile o buona è un'azione voluta: dallo studio obiettivo delle cose sarà sempre impossibile distillare una goccia sola di utilità o di bontà. Noi non vogliamo le cose, perché le conosciamo utili o buone; ma le conosciamo utili e buone, perché le vogliamo. Anche qui la rapidità con la quale si seguono i fatti di coscienza ha

dato luogo a un'illusione. L'azione pratica è preceduta da conoscenze, ma non da conoscenze pratiche, o meglio, del pratico: per aver queste, è necessario che si abbia prima l'azione pratica. Tra i due momenti o gradi, teoretico e pratico, non s'interpone dunque il terzo momento, affatto immaginario, dei giudizî pratici o di valore. — D'altra parte, e in generale, non vi sono scienze normative, regolative o imperative, che scoprano e indichino valori all'attività pratica; perché non ve ne sono per nessun'altra attività, presupponendo ogni scienza già realizzata e svolta quell'attività, che essa poi assume a oggetto.

Esclusione del pratico dall'estetico.

Stabilite queste distinzioni, dobbiamo condannare come erronea ogni teoria che aggreghi l'attività estetica a quella pratica, o le leggi della seconda introduca nella prima. Che la scienza sia teoria, e l'arte sia pratica, è stato affermato molte volte. E quelli che cosí affermano, e il fatto estetico considerano come fatto pratico, nol fanno a capriccio o perché brancolino nel vuoto; ma perché hanno l'occhio a qualcosa ch'è veramente pratico. Soltanto, il pratico a cui essi mirano non è l'estetico, né dentro l'estetico, ma è fuori e accanto a esso; e, benché frequentemente vi si trovi congiunto, non vi si congiunge necessariamente, ossia per legame d'identità di natura.

Il fatto estetico si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistata la parola interna, concepita netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa; non ha bisogno d'altro. Che noi poi apriamo e vogliamo aprir la bocca per parlare o la gola per cantare, e cioè diciamo a voce alta e a gola spiegata ciò che abbiam già sommessamente detto e cantato a noi stessi; o stendiamo e vogliamo stender le mani a toccare i tasti del pianoforte o a prendere i pennelli e lo scalpello, facendo, cioè, spiccatamente quei movimenti, che già abbia-

mo fatto rapidamente, e facendoli in modo da lasciarne tracce piú o meno durature; — è questo un fatto sopraggiunto, che obbedisce a tutt'altre leggi che non il primo, e del quale, per ora, non dobbiamo tener conto; benché fin da ora riconosciamo che esso è produzione di cose e fatto pratico o di volontà. Si suol distinguere l'opera d'arte interna dall'opera d'arte esterna: la terminologia ci pare infelice, giacché l'opera d'arte (l'opera estetica) è sempre interna; e quella che si chiama esterna non è piú opera d'arte. Altri distingue tra fatto estetico e fatto artistico, intendendo pel secondo lo stadio esterno e pratico, che può seguire, e segue di solito, al primo. Ma si tratta, in tal caso, di semplice uso linguistico, lecito senza dubbio, sebbene forse non opportuno.

Critica della teorica del fine dell'arte e della scelta del contenuto.

Per le stesse ragioni è assurda la ricerca del fine dell'arte, quando s'intenda dell'arte come arte. E, giacché porre un fine è scegliere, un'altra forma dello stesso errore è la teorica la quale pretende che il contenuto dell'arte debba essere scelto. Una scelta tra le impressioni e sensazioni suppone che queste sieno già espressioni: altrimenti, come scegliere nel continuo e nell'indistinto? Scegliere è volere: voler questo e non voler quello; e questo e quello debbono starci innanzi, espressi. Il pratico segue e non precede il teoretico; l'espressione è libera ispirazione.

L'artista vero, infatti, si trova gravido del suo tema e non sa come; sente avvicinarsi il parto, ma non può volerlo o non volerlo. Se egli volesse operare a controsenso della sua ispirazione, se volesse sceglierla arbitrariamente; se, nato Anacreonte, volesse cantar di Atride e di Alcide; la cetra l'avvertirebbe dello sbaglio, risonando, nonostante i suoi sforzi in contrario, sol di Venere e d'Amore.

Incolpabilità pratica dell'arte.

Perciò il tema o il contenuto non può esser colpito praticamente e moralmente da aggettivi di lode o di bia-

simo. Quando i critici d'arte notano che un tema è male scelto, si tratta, nei casi in cui quell'osservazione ha un fondo giusto, di un biasimo non già alla scelta del tema (il che costituirebbe un assurdo), ma al modo col quale l'artista l'ha trattato, all'espressione non riuscita per le contradizioni che contiene. E, quando gli stessi critici innanzi a opere che proclamano artisticamente perfette si ribellano al tema o al contenuto come a tale che è indegno dell'arte e biasimevole; se quelle espressioni son poi davvero perfette, non resta se non consigliare ai critici di lasciar in pace gli artisti, i quali non possono ispirarsi se non a ciò che ha fatto su di essi impressione; e pensare invece, se mai, a promuovere mutamenti nella natura circostante o nella società, perché quelle impressioni non abbiano piú luogo. Se le brutture spariranno dal mondo, se si stabilirà la virtú e felicità universale, gli artisti, chi sa?, non saranno piú rappresentatori di sentimenti malvagi o pessimistici; ma calmi, innocenti e giulivi, arcadi di un'Arcadia reale. Ma, fintanto che brutture e turpitudini sono in natura e s'impongono all'artista, non si può impedire che sorga anche l'espressione di queste; e, quando è sorta, *factum infectum fieri nequit.* — Diciamo ciò sempre dal punto di vista estetico, e del critico estetico puro.

A noi non spetta qui passare a rassegna i danni che la critica della scelta reca alla produzione artistica, coi pregiudizî che produce o mantiene negli artisti stessi, e col contrasto, cui dà luogo, tra spinte artistiche e imposizioni critiche. È vero che talora sembra che essa faccia anche qualche bene, aiutando gli artisti a scoprire sé medesimi, ossia le proprie impressioni e la propria ispirazione, e ad acquistar coscienza del cómpito che viene a essi come imposto dal momento storico in cui vivono e dal loro individuale temperamento. In questi casi, pur credendo di generare, la critica della scelta non fa se non

riconoscere e aiutare le espressioni già in via di formazione. S'illude d'esser madre, dove, tutto al piú, è soltanto levatrice.

L'impossibilità della scelta del contenuto compie il teorema dell'indipendenza dell'arte; ed è anche il solo significato legittimo del motto: l'arte per l'arte. L'arte è indipendente cosí dalla scienza, come dall'utile e dalla morale. Né si tema che con ciò si giustifichi l'arte frivola o fredda, giacché ciò che è davvero frivolo o freddo, è tale perché non è stato sollevato a espressione; o, in altri termini, la frivolezza e la freddezza nascono sempre dalla forma dell'elaborazione estetica, dal mancato possesso di un contenuto, e non dalle qualità materiali di questo.

L'indipendenza dell'arte.

Anche la sentenza: lo stile è l'uomo, non si può interamente criticare, se non partendo dalla distinzione fra il teoretico e il pratico, e dal carattere teoretico dell'attività estetica. L'uomo non è semplice conoscere e contemplare: l'uomo è volontà, la quale comprende in sé il momento conoscitivo. Laonde quella sentenza o è del tutto vuota, come allorché con essa s'intende che lo stile sia l'uomo in quanto stile, cioè l'uomo, sí, ma solo in quanto attività espressiva; ovvero è erronea, quando, da ciò che l'uomo ha visto ed espresso, si pretenda dedurre ciò che l'uomo ha fatto o voluto, affermandosi, insomma, che tra un conoscere e un volere ci sia legame necessario. Da codesta erronea identificazione sono sorte molte leggende nelle biografie degli artisti, sembrando impossibile che chi espresse sentimenti generosi non fosse poi, nella vita pratica, uomo nobile e generoso; o che chi fece dar molte coltellate nei suoi drammi, non ne avesse somministrata almeno qualcuna egli stesso, nella vita reale. E invano gli artisti protestano col *lasciva est nobis pagina, vita proba.* Ne ricavano, di giunta, la taccia d'ipocriti e bugiardi. Oh, ben piú caute femminucce di Verona, che almeno ap-

Critica della sentenza: lo stile è l'uomo.

poggiavate la vostra credenza, che Dante fosse sceso realmente all'Inferno, sul suo viso affumicato. La vostra, se non altro, era una congettura storica.

Critica del concetto di sincerità in arte.

E, finalmente, la sincerità imposta come obbligo all'artista (questa legge etica, si dice, ch'è insieme legge estetica) riposa su un altro doppio senso. Giacché, o per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo; e, in tal caso, essa è estranea all'artista. Il quale, infatti, non inganna nessuno, perché dà forma a ciò ch'è già nel suo animo; e ingannerebbe solo se tradisse il suo dovere d'artista, venendo meno all'intrinseca necessità del suo cómpito. Se nel suo animo è l'inganno e la menzogna, la forma che egli dà a questi fatti, appunto perché estetica, non può essere, essa, inganno o menzogna. L'artista purifica perfino l'altro sé stesso, ciarlatano, menzognero, malvagio, col rispecchiarlo artisticamente. — Ovvero per sincerità s'intende la pienezza e verità dell'espressione; ed è chiaro che questo secondo senso non ha nessun rapporto col concetto etico. La legge, insieme etica ed estetica, ci si svela, in questo caso, per un vocabolo, ch'è usato insieme e dall'Etica e dall'Estetica.

VII

Analogia fra il teoretico e il pratico

Le due forme dell'attività pratica.

Il doppio grado, estetico e logico, dell'attività teoretica ha un importante riscontro, finora non messo in rilievo come meritava, nell'attività pratica. Anche l'attività pratica si bipartisce in un primo e secondo grado, questo implicante quello. Il primo grado pratico è l'attività meramente utile, o economica; il secondo, l'attività morale. L'Economia è come l'Estetica della vita pratica; la Morale, come la Logica.

L'utile economico.

Se ciò non è stato visto chiaramente dai filosofi; se al concetto dell'attività economica non è stato assegnato il posto conveniente nel sistema dello spirito, lasciandolo errare, spesso incerto e poco elaborato, nei prologhi dei trattati di economia politica; questo si deve, tra l'altro, al fatto che l'utile o economico è stato scambiato ora col concetto del tecnico, ora con quello dell'egoistico.

Distinzione tra l'utile e il tecnico.

La tecnicità non è, di certo, una speciale attività dello spirito. Tecnica è conoscenza; o, per meglio dire, è la conoscenza stessa in genere che prende quel nome, in quanto serve di base, come abbiamo visto, all'azione pratica. Una conoscenza, che non è seguíta, o si presume che non possa esser facilmente seguíta, da un'azione pratica, si dice pura: la stessa conoscenza, se è seguíta effettivamente da questa, si dice applicata: se si presume che

possa esser facilmente seguita dalla stessa azione, applicabile o tecnica. Questa parola indica, dunque, una situazione in cui una conoscenza si trova o può facilmente trovarsi, non già una forma speciale di conoscenza. Ciò è tanto vero che riuscirebbe affatto impossibile di stabilire se un dato ordine di conoscenze sia, intrinsecamente, puro o applicabile. Ogni conoscenza, per astratta e filosofica che si voglia immaginare, può esser guida di atti pratici: un errore teorico nei principî ultimi della morale può riflettersi, e si riflette sempre in qualche modo, nella vita pratica. Solo all'ingrosso, e in sede non scientifica, è dato parlare di verità che son pure, e di altre che sono applicabili.

Le stesse conoscenze, quando si chiamano tecniche, possono chiamarsi anche utili. Ma la parola « utile », conformemente alla critica dei giudizî di valore fatta di sópra, è da ritenere qui come di uso linguistico o metaforico. Allorché si dice che l'acqua è utile per spegnere il fuoco, si usa in modo non scientifico la parola « utile ». — L'acqua gettata sul fuoco è causa che questo si spenga: — ecco la conoscenza, che serve di fondamento all'azione, poniamo, dei pompieri. Tra l'azione utile di chi spegne l'incendio, e quella conoscenza, c'è legame non di natura, ma di semplice successione. La tecnica degli effetti dell'acqua è l'attività teoretica che precede; utile è solo l'azione di chi spegne il fuoco.

Distinzione dell'utile dall'egoistico.

Alcuni economisti identificano l'utilità, cioè l'azione o volontà meramente economica, con ciò ch'è giovevole all'individuo in quanto individuo, senza riguardo, anzi in piena opposizione, alla legge morale: con l'egoistico. L'egoistico è l'immorale; e l'Economia sarebbe, in tal caso, una scienza assai bizzarra: sorgerebbe, non accanto, ma di fronte all'Etica, come il diavolo di fronte a Dio, o, almeno, come l'*advocatus diaboli* nei processi di santifica-

zione. Un concetto siffatto è del tutto inammessibile: la scienza dell'immoralità è implicita in quella della moralità, come la scienza del falso è implicita nella Logica, scienza del vero, e una scienza dell'espressione sbagliata, nell'Estetica, scienza dell'espressione riuscita. Se, dunque, l'Economica fosse la trattazione scientifica dell'egoismo, essa sarebbe un capitolo dell'Etica, anzi l'Etica stessa; giacché ogni determinazione del morale importa, insieme, una negazione del suo contrario.

D'altra parte, la coscienza ci dice che condursi economicamente non è condursi egoisticamente; che anche l'uomo moralmente piú scrupoloso deve condursi utilmente (economicamente), se non vuol essere uno sconclusionato, e, per conseguenza, non veramente morale. Come, dunque, se utilità fosse egoismo, l'altruista avrebbe il dovere di condursi da egoista?

Volere economico e volere morale.

La difficoltà si risolve, se non c'inganniamo, in modo perfettamente analogo a quello nel quale si risolve il problema delle relazioni tra l'espressione e il concetto, tra Estetica e Logica.

Volere economicamente è volere un fine; volere moralmente è volere il fine razionale. Ma appunto chi vuole e opera moralmente, non può non volere e operare utilmente (economicamente). Come potrebbe volere il razionale, se nol volesse, insieme, come fine suo particolare?

La pura economicità.

La reciproca non è vera; come non è vero in scienza estetica che il fatto espressivo debba esser di necessità congiunto col fatto logico. Si può volere economicamente, senza volere moralmente; ed è possibile condursi con perfetta coerenza economica seguendo un fine obbiettivamente irrazionale (immorale), o, meglio, che tale sarà giudicato in un grado superiore della coscienza.

Esempio di carattere economico disgiunto da quello

morale è l'uomo del Machiavelli, Cesare Borgia, o il Jago dello Shakespeare. Chi può non ammirare la forza della loro volontà, benché l'attività loro sia soltanto economica e si esplichi in opposizione a ciò che noi giudichiamo morale? Chi può non ammirare il ser Ciappelletto del Boccaccio, il quale, fin sul letto di morte, prosegue e mette in atto il suo ideale di completo farabutto, facendo esclamare ai piccioletti e timidi ladruncoli, che assistono alla sua confessione canzonatoria: — « Che uomo è costui il quale né vecchiezza, né infermità, né paura di morte, alla quale si vede vicino, né ancora di Dio, innanzi al giudizio del quale di qui a piccola ora si aspetta di dover essere, dalla sua malvagità lo hanno potuto rimuovere, né far che cosí egli non voglia morire come egli è vivuto? ».

Il lato economico della moralità.

L'uomo morale congiunge alla pertinacia e impavidità di un Cesare Borgia, di un Jago, o di un ser Ciappelletto, la buona volontà del santo o dell'eroe. O, meglio, la buona volontà non sarebbe volontà, e, per conseguenza, neanche buona, se, oltre il lato che la rende buona, non avesse quello che la fa volontà. Cosí un pensiero logico che non riesca a esprimersi non è pensiero, ma, tutt'al piú, presentimento confuso di un pensiero di là da venire.

Non è esatto, dunque, concepire l'uomo amorale come insieme antieconomico, o far della morale un elemento di coerenza negli atti della vita, e perciò di economicità. Niente ci vieta di supporre (ipotesi che si verifica almeno per certi periodi e momenti, se non per vite intere) un uomo affatto privo di coscienza morale. In un uomo cosí conformato, quella che per noi è immoralità, per lui non è tale, perché non sentita come tale. E non può nascere in lui la coscienza della contradizione tra ciò che si vuole come fine razionale e ciò cui si corre dietro egoisticamente; contradizione, ch'è l'antieconomicità. La condotta immorale diventa insieme antieconomica solo nell'uomo for-

nito di coscienza morale. Infatti, il rimorso morale, che ne è l'indice, è, insieme, rimorso economico; dolore, cioè, di non aver saputo volere completamente e raggiungere quell'ideale morale che si era voluto in un primo momento, lasciandosi poi sviare dalle passioni. *Video meliora proboque, deteriora sequor.* Il *video* e il *probo* son qui un *volo* iniziale e subito contradetto e soverchiato. Invece del rimorso morale, si deve ammettere, nell'uomo privo di senso morale, un rimorso meramente economico; come sarebbe quello di un ladro o di un assassino, il quale, già sul punto di rubare o assassinare, se ne astenga, non per una conversione del suo essere, ma per impressionabilità e smarrimento, o anche per un momentaneo risveglio di coscienza morale. Tornato in sé, quel ladro o quell'assassino avrà vergogna e rimorso della sua incoerenza; rimorso, non di aver fatto il male, ma di non averlo fatto; rimorso, dunque, economico e non morale, essendo quest'ultimo escluso per ipotesi. Che poi, ordinariamente, per esser viva la coscienza morale nel comune degli uomini e l'assenza totale di essa una rara e forse inesistente mostruosità, la moralità coincida con l'economicità nella condotta della vita; può ben concedersi.

Il meramente economico e l'errore del moralmente indifferente.

E non si tema che il parallelismo da noi affermato introduca da capo nella scienza la categoria del moralmente indifferente, di ciò ch'è bensí azione e volizione, ma non è né morale né immorale; quella categoria, insomma, del lecito e del permissivo, ch'è stata sempre causa o specchio di corruttela etica, come accadde con la morale gesuitica, nella quale essa dominava. Resta ben saldo che azioni moralmente indifferenti non esistono; giacché l'attività morale pervade e deve pervadere ogni minimo movimento volitivo dell'uomo. Ma ciò, anziché scuotere il parallelismo, lo conferma. Vi son forse intuizioni che l'intelletto e la scienza non pervadano e ana-

lizzino, sciogliendole in concetti universali o mutandole in affermazioni storiche? Abbiamo già visto che la vera scienza, la filosofia, non conosce limiti estrinseci, innanzi ai quali debba arrestarsi, come accade alle cosiddette scienze naturali. Scienza e morale dominano interamente l'una le intuizioni estetiche, l'altra le volizioni economiche dell'uomo; benché poi l'una e l'altra non possano non apparir mai in concreto se non in forma, intuitiva l'una, economica l'altra.

La critica dell'utilitarismo e la riforma dell'Etica e dell'Economica.

Questa identità e differenza insieme dell'utile e del morale, dell'economico e dell'etico, spiega la fortuna che ha avuto, e ha ancora, la teorica utilitaria dell'Etica. Infatti, è facile ritrovare e porre in mostra in qualsiasi azione morale un lato utilitario; com'è facile mostrare in ogni proposizione logica un lato estetico. La critica dell'utilitarismo etico non può muovere dal negare questa verità, affannandosi a cercare esempî inesistenti e assurdi di azioni morali inutili; ma deve anzi ammettere il lato utilitario e spiegarlo come la forma concreta della moralità, la quale consiste in ciò ch'è dentro questa forma: un di dentro, che gli utilitaristi non veggono. Non è questo il luogo dove si possano svolgere piú ampiamente tali idee. L'Etica e l'Economica, come abbiamo detto della Logica e dell'Estetica, non potranno non avvantaggiarsi entrambe da una piú esatta determinazione dei rapporti che intercedono tra loro. Al concetto attivistico dell'utile si va ora sollevando la scienza economica, col tentar di superare la fase matematicistica nella quale ancora si trova impigliata; fase, ch'è stata progressiva, a sua volta, per superare lo storicismo, ossia la confusione del teorico con lo storico, e per distruggere una serie di distinzioni arbitrarie e di false teorie economiche. Con quel concetto, sarà agevole, da una parte, assorbire e inverare le teorie semifilosofiche della cosiddetta economia pura; e, dall'altra, introducendo suc-

cessive complicazioni e aggiunte, e facendo passaggio dal metodo filosofico all'empirico o naturalistico, comprendere le teorie particolari dell'economia politica o nazionale delle scuole.

Fenomeno e noumeno nell'attività pratica.

Come l'intuizione estetica conosce il fenomeno o la natura, e quella filosofica, il noumeno o lo spirito; così l'attività economica vuole il fenomeno o la natura, e quella morale il noumeno o lo spirito. Lo spirito che vuole sé stesso, il vero sé stesso, l'universale ch'è nello spirito empirico e finito: ecco la formola, che forse meno impropriamente definisce l'essenza della moralità. Questa volizione del vero sé stesso è l'assoluta libertà.

VIII

Esclusione di altre forme spirituali

In questo schizzo sommario, che abbiamo dato, dell'intera filosofia dello spirito nei suoi momenti fondamentali, lo spirito è concepito, dunque, come consistente in quattro momenti o gradi, disposti in modo che l'attività teoretica stia alla pratica come il primo grado teoretico sta al secondo teoretico, e il primo grado pratico al secondo pratico. I quattro momenti s'implicano regressivamente per la loro concretezza: il concetto non può stare senza l'espressione, l'utile senza l'una e l'altro, e la moralità senza i tre gradi che precedono. Se soltanto il fatto estetico è indipendente, e gli altri sono piú o meno dipendenti, il meno spetta al pensiero logico e il piú alla volontà morale. L'intenzione morale opera su date basi teoretiche, dalle quali non si può prescindere; salvo che non si voglia ammettere quell'assurdo pratico, ch'è la gesuitica direzione d'intenzione, in cui si finge a sé stesso di non sapere ciò che si sa, in fondo, assai bene.

Il sistema dello spirito.

Se l'attività umana assume quattro forme, quattro sono anche le forme del genio o della genialità. Veramente, genî dell'arte, della scienza, della volontà morale o eroi, sono stati sempre riconosciuti. Ma il genio della pura economicità ha provocato ripugnanza; e non senza qualche ragione si è foggiata una categoria di cattivi genî o di genî

Le forme della genialità.

del male. Il genio pratico, meramente economico, che non si dirige a un fine razionale, non può non destare un'ammirazione mista di spavento. Disputare poi se la parola « genio » si debba dare solo ai creatori di espressioni estetiche, o anche ai ricercatori della scienza e agli uomini dell'azione, sarebbe fare questione di parole. E osservare, d'altra parte, che il genio, di qualunque specie sia, è sempre un concetto quantitativo e una distinzione empirica, sarebbe ripetere ciò che si è già spiegato a proposito della genialità artistica.

Inesistenza di una quinta forma di attività. — Il diritto; la socialità.

Una quinta forma di attività dello spirito non esiste. Sarebbe agevole andar mostrando come tutte le altre forme o non abbiano carattere d'attività, o sieno varianti verbali delle attività già esaminate, o sieno fatti complessi e derivati, nei quali le varie attività si mescolano, o si riempiono di contenuti speciali e di dati contingenti.

Per esempio, il fatto giuridico, considerato in quel che si suol chiamare diritto oggettivo, deriva dall'attività economica e dalla logica insieme: il diritto è una regola, una formola (orale o scritta, qui importa poco), in cui è consegnato un rapporto economico voluto da un individuo o da una collettività. Questo lato economico lo unisce e distingue insieme dall'attività morale. Un altro esempio: la Sociologia vien talvolta concepita (ed è uno dei tanti significati che prende ai tempi nostri questa parola) come lo studio di un elemento originario, che si dice socialità. Ora, che cosa distingue la socialità, ossia i rapporti che si sviluppano in un'accolta di uomini e non già in una di esseri subumani, se non appunto le varie attività spirituali che sono nei primi e che si suppone non sieno, o sieno solo in grado rudimentale, nei secondi? La socialità, dunque, nonché concetto originario, semplice, irriducibile, è concetto molto complesso e complicato. Prova ne sia l'impossibilità, generalmente riconosciuta, di enunciare una sola

legge propriamente sociologica. Quelle che impropriamente si chiamano con tal nome, si svelano o empiriche osservazioni storiche, o leggi spirituali, ossia giudizî nei quali si traducono i concetti delle attività spirituali; quando non sieno addirittura vuote e indeterminate generalità, come la cosiddetta legge dell'evoluzione. E talvolta per socialità non s'intende altro che regola sociale, e quindi diritto; e, cioè, la sociologia si confonde con la stessa scienza o teoria del diritto. Diritto, socialità e simili termini sono, insomma, da trattare in modo analogo a quello con cui abbiamo considerata la storicità e la tecnica.

La religiosità.

Può parere che altro giudizio convenga fare dell'attività religiosa. Ma la religione non è se non conoscenza, e non si distingue dalle altre forme e sottoforme di questa; giacché è, a volta a volta, o espressione di aspirazioni e d'ideali pratici (ideali religiosi), o racconto storico (leggenda), o scienza per concetti (dommatica). Perciò può egualmente sostenersi, e che la religione venga distrutta dal progresso della conoscenza umana, e che essa persista sempre in questa. Religione era tutto il patrimonio di conoscenze dei popoli primitivi: il nostro patrimonio di conoscenze è la nostra religione. Il contenuto si è mutato, migliorato, affinato; e muterà, e migliorerà, e si affinerà ancora in futuro: ma la funzione è sempre la medesima. Coloro che accanto all'attività teoretica dell'uomo, alla sua arte, alla sua critica, alla sua filosofia, vogliono conservare una religione, non sappiamo poi a quale uso se ne varrebbero. È impossibile conservare una conoscenza imperfetta e inferiore, quale è la religiosa, accanto a ciò che l'ha già superata e inverata. Il cattolicismo, sempre coerente, non tollera una Scienza, una Storia, un'Etica in contradizione con le sue vedute e dottrine: meno coerenti, i razionalisti si dispongono a fare un po' di largo nella loro anima a una religione, ch'è in contradizione con tutto il loro mondo teoretico.

Queste smancerie e tenerezze religiose dei razionalisti dei nostri tempi hanno origine nel culto superstizioso, che si è dato alle scienze naturali. Le quali, come sappiamo, e come oramai esse stesse confessano per bocca dei loro maggiori cultori, sono tutte circondate da limiti. Identificata a torto la Scienza con le cosiddette scienze naturali, era da prevedere che si sarebbe dovuto chiedere il resto alla religione; quel resto, di cui lo spirito dell'uomo non può far di meno. Al materialismo, al positivismo, al naturalismo noi siamo, dunque, debitori di questa malsana, e spesso non ingenua, rifioritura di esaltazione religiosa. Roba da ospedale, quando non è roba da politici.

La filosofia toglie ogni ragion d'essere alla religione, perché le si sostituisce. Quale scienza dello spirito, essa guarda alla religione come a un fenomeno, a un fatto storico e transitorio, a uno stato psichico superabile. E, se divide il regno della conoscenza con le discipline naturali, con la storia e con l'arte, lasciando alle prime il contare e misurare e classificare, alla seconda lo stabilire l'individuale accaduto e alla terza quello possibile; non ha nulla da spartire con la religione.

La metafisica.

Per la stessa ragione, come scienza dello spirito, la filosofia non può esser filosofia del dato intuitivo; e quindi, come si è visto, né Filosofia della storia, né Filosofia della natura; e cioè non può darsi scienza filosofica di ciò che non è forma e universale, ma materia e particolare. Il che torna ad affermare l'impossibilità della metafisica.

Alla Filosofia della storia è succeduta la Metodica o Logica della storia; a quella della natura, una gnoseologia dei concetti che si adoperano nelle scienze naturali. Ciò che la filosofia può studiare dell'una è il modo come essa si costruisce (intuizione, percezione, documento, probabilità, ecc.); ciò che può studiare delle altre sono le forme

di concetti che appaiono in esse (spazio, tempo, moto, numero, tipi, classi, ecc.). La filosofia, che diventa metafisica nel senso sopraindicato, pretenderebbe, invece, far concorrenza alla storia narrata e alle scienze naturali, le sole legittime e capaci nel loro campo; e concorrenza, che diventa, nel fatto, lavoro da guastamestieri. In questo senso siamo antimetafisici, pur dichiarandoci ultrametafisici, allorché si voglia, con quella parola, rivendicare e affermare la funzione della filosofia come autocoscienza dello spirito di fronte alla funzione meramente empirica e classificatoria delle scienze naturali.

La fantasia mentale, e l'intelletto intuitivo.

La metafisica, per sostenersi accanto alle scienze dello spirito, ha dovuto asserire l'esistenza di una specifica attività dello spirito, della quale essa sarebbe il prodotto. Chiamata, nell'antichità, fantasia mentale o superiore, e nei tempi moderni, piú spesso, intelletto intuitivo o intuizione intellettuale, quest'attività riunirebbe, in forma tutta propria, i caratteri della fantasia e quelli dell'intelletto; darebbe il modo di passare, per deduzione o dialetticamente, dall'infinito al finito, dalla forma alla materia, dal concetto all'intuizione, dalla scienza alla storia, operando con un metodo che sarebbe unità e compenetrazione di universale e di particolare, di astratto e di concreto, d'intuizione e d'intelletto. Facoltà davvero mirabile e piacevole a possedere; ma di cui chi, come noi, non la possiede, non ha modo di assodare l'esistenza.

L'Estetica mistica.

L'intuizione intellettuale è stata talvolta considerata come la vera attività estetica; tal'altra le è stata messa accanto, o sotto, o sopra, una facoltà estetica non meno mirabile, facoltà affatto diversa dalla semplice intuizione, e della quale si sono cantate le glorie, attribuendole il fatto dell'arte, o almeno alcuni gruppi, arbitrariamente scelti, di produzione artistica. Arte, religione e filosofia sono sembrate a volte una sola, a volte tre distinte facoltà dello

spirito, restando ora questa, ora quella di esse superiore nella dignità assegnata a ciascuna.

È impossibile enumerare tutti i varî atteggiamenti, che ha assunto e che può assumere questa concezione, che diremo mistica, dell'Estetica. Con essa siamo nei dominî, non già della scienza della fantasia, ma della fantasia stessa, che crea il suo mondo con gli elementi varianti delle impressioni e del sentimento. Basti accennare che quella facoltà misteriosa è stata concepita ora come pratica, ora come media fra la teoretica e la pratica, talvolta ancora come grado teoretico insieme con la religione e con la filosofia.

Mortalità e immortalità dell'arte.

Da quest'ultima concezione è stata talvolta dedotta l'immortalità dell'arte, come appartenente, insieme con le sue sorelle, alla sfera dello spirito assoluto. Tal'altra, invece, considerando che la religione è mortale e si dissolve nella filosofia, è stata proclamata la mortalità, anzi la morte già accaduta, o almeno l'agonia, dell'arte. Questione che per noi non ha significato; giacché, posto che la funzione dell'arte è un grado necessario dello spirito, domandare se l'arte è eliminabile sarebbe né piú né meno come domandare se è eliminabile la sensazione, o l'intelligenza. Ma la metafisica nel senso predetto, trasportandoci in un mondo arbitrario, è incriticabile nei suoi particolari, come non si critica la botanica del giardino di Alcina o la cinetica del viaggio di Astolfo. La critica si fa soltanto, ricusando di entrar nel gioco; rigettando, cioè, la possibilità stessa della metafisica, sempre nel senso sopraindicato.

Noi, come non ammettiamo un'intuizione intellettuale nella filosofia, cosí non possiamo neppure ammetterne l'ombra o equivalente, l'intuizione intellettuale estetica, o in qualunque altro modo s'intitoli e rappresenti quella immaginaria funzione. Oltre i quattro gradi dello spirito che la coscienza ci rivela, noi, ripetiamo ancora una volta, non ne conosciamo un quinto.

IX

Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della rettorica

Si sogliono dare lunghe enumerazioni dei caratteri dell'arte. Giunti a questo punto della trattazione, dopo avere studiato la funzione artistica come attività spirituale, come attività teoretica, e come speciale attività teoretica (intuitiva), possiamo scorgere che quelle varie e copiose aggettivazioni, quando significano qualcosa, non fanno altro che ripetere quelle che potrebbero dirsi le qualità, generica, specifica e caratteristica, della funzione estetica. Alla prima qualità si riferiscono, come si è già osservato, i caratteri o, meglio, le varianti verbali dell'unità e dell'unità nella varietà, e quelli ancora della semplicità, dell'originalità, e così via; alla seconda, quelli della verità, della schiettezza, e simili; alla terza, i caratteri della vita, della vivacità, dell'animazione, della concretezza, dell'individualità, della caratteristicità. Le parole possono variare ancora, ma non ci apporteranno scientificamente nulla di nuovo. L'analisi dell'espressione in quanto tale è del tutto esaurita coi risultati da noi esposti.

I caratteri dell'arte.

Ma è ancora perfettamente legittima a questo punto la domanda: se vi sieno varî modi o gradi dell'espressione. Avendo nell'attività distinto due gradi, ciascuno dei quali suddiviso in altri due, non si vede fin qui alcuna ragione

Inesistenza di modi dell'espressione.

logica per la quale non possano esservi due o piú modi dell'estetico, ossia dell'espressione. — Soltanto, questi modi non esistono.

È questione, per ora almeno, di semplice osservazione interna e di autocoscienza. Si scrutino quanto si voglia i fatti estetici: non si riuscirà mai a trovare tra essi differenze formali, né a scomporre il fatto estetico in uno di primo e in un altro di secondo grado.

Ciò significa che non è possibile una classificazione filosofica delle espressioni. I singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non genericamente, in quanto espressione. Per usare il linguaggio delle scuole, questa è una specie, che non può funzionare a sua volta da genere. Variano le impressioni ossia i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irriducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni.

Impossibilità delle traduzioni.

Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di effettuare il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica; ma non ridurre ciò, che ha avuto già la sua forma estetica, ad altra forma, anche estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta; ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con altre impressioni proprie del preteso traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra piú o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sí, due, ma di due contenuti diversi. « Brutte fedeli o belle infedeli »; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, co-

me quelle *ad verbum* o interlineari, ovvero le parafrastiche, sono poi da considerare come semplici comenti degli originali.

Critica delle categorie rettoriche.

La divisione delle espressioni in varie classi è nota in letteratura col nome di teorica dell'ornato o delle categorie rettoriche. Ma anche nelle altre forme d'arte simili tentativi di classificazione non mancano: basti ricordare la forma realistica e simbolica, di cui si parlà in pittura e scultura.

Il valore scientifico da dare in Estetica e in critica estetica a siffatte distinzioni di realistico e simbolico, di stile e senza stile, di oggettivo e soggettivo, di classico e romantico, di semplice e ornato, di proprio e metaforico, e delle quattordici forme di metafore, e delle figure di parola e di sentenza, e poi ancora del pleonasmo, dell'ellissi, dell'inversione, della ripetizione, dei sinonimi è omonimi, e cosí via; è nullo o addirittura negativo. Nessuno di questi termini e distinzioni può svolgersi in una definizione estetica soddisfacente. Quelle che se ne son tentate, quando non sieno apertamente erronee, sono parole vuote di senso. Esempio tipico è la comunissima definizione della metafora, come di un'altra parola messa in luogo della propria. E perché darsi questo incomodo; perché prendere la via piú lunga e peggiore, quando sia nota la più corta e migliore? Forse perché, come si suol dire volgarmente, la parola propria, in certi casi, non è cosí espressiva, come la pretesa parola impropria o metafora? Ma allora la metafora diventa appunto la parola propria, e quella che si vuol chiamare cosí, se fosse adoperata, sarebbe poco espressiva e quindi improprissima. Siffatte osservazioni di elementare buon senso si possono ripetere a proposito delle altre categorie, per esempio, di quella, generica, dell'ornato; e domandare, come un ornamento si congiunga

con l'espressione. Esternamente? e in tal caso, resta sempre diviso. Internamente? e in tal caso, o non serve all'espressione e la guasta; o ne fa parte, e non è ornamento, ma elemento costituente dell'espressione, indistinguibile dal tutto.

Quanto male abbiano fatto queste distinzioni non occorre dire: contro la rettorica si è già abbastanza declamato, quantunque, pure ribellandosi contro le conseguenze, se ne conservino poi preziosamente, forse per dar saggio di filosofica coerenza, i principî. Nella produzione letteraria esse hanno contribuito, se non a far prevalere, almeno a giustificare teoricamente quel particolar modo di scriver male, ch'è lo scriver bene o secondo rettorica.

Senso empirico delle categorie rettoriche.

I vocaboli menzionati di sopra non uscirebbero dalle scuole, nelle quali ciascuno di noi li ha appresi (salvo poi a non trovar mai il modo di valersene nelle discussioni strettamente estetiche, o a ricordarli solo scherzosamente e con una tinta comica), se talvolta essi non fossero usati in uno di questi tre significati: come varianti verbali del concetto estetico; come indicazioni dell'antiestetico; o, infine (ch'è l'uso piú importante), in un significato, non piú estetico e letterario, ma meramente logico.

Uso di esse come di sinonimi del fatto estetico.

Le espressioni non sono divisibili in classi; ma vi sono quelle riuscite e altre restate a mezzo o sbagliate, le perfette e le imperfette, le valide e le deficienti. I vocaboli citati, e gli altri della stessa sorta, indicano, dunque, talvolta, o l'espressione riuscita o le varie conformazioni di quelle sbagliate. Ma si adoperano nel modo piú incostante e capriccioso, giacché accade che la stessa parola serva ora a proclamare il perfetto, ora a condannare l'imperfetto.

Per esempio, qualcuno, innanzi a due quadri, l'uno privo d'ispirazione, in cui l'autore ha inintelligentemente copiato oggetti naturali, e l'altro, ispirato, ma che non trova riscontro ovvio in oggetti esistenti, chiama il primo

realistico e il secondo simbolico. Per contrario, altri, innanzi a un quadro, fortemente sentito, raffigurante una scena della vita ordinaria, pronunzia la parola realistico; e innanzi a un altro quadro, che freddamente allegorizza, quella di simbolico. È evidente che, nel primo caso, simbolico significa artistico, e realistico, antiartistico; laddove, nel secondo caso, realistico è sinonimo di artistico e simbolico di antiartistico. Qual maraviglia che alcuni sostengano poi calorosamente che la vera forma artistica è la simbolica, e che la realistica è antiartistica; e altri che artistica è la realistica, e antiartistica la simbolica? e come non dar ragione e agli uni e agli altri, una volta che ciascuno adopera quelle parole in significati tanto diversi?

Le grandi dispute sul classico e sul romantico si aggiravano di frequente su equivoci di questo genere. Il primo veniva inteso talora come l'artisticamente perfetto; e il secondo come lo squilibrato e imperfetto; altra volta, classico era il freddo e artificioso, e romantico lo schietto, caloroso, efficace, veramente espressivo. Cosí si poteva sempre con ragione parteggiare pel classico contro il romantico o pel romantico contro il classico.

Lo stesso accade per la parola stile. Talora si asserisce che ogni scrittore deve avere stile; e, in tal caso, stile è sinonimo di forma o espressione. Tal'altra si qualifica priva di stile la forma di un codice di leggi o di un libro di matematica: e qui si ricade nell'errore di ammettere modi diversi di espressioni, e un'espressione ornata e un'altra nuda; giacché, se stile è forma, codice e trattato di matematica avranno anch'essi, rigorosamente parlando, il loro stile. Altra volta ancora si ode dai critici biasimare chi « mette troppo stile », chi « fa dello stile »: e qui è chiaro che stile significa, non la forma, né un modo di questa, ma l'espressione impropria e pretensiosa, una specie di antiartistico.

Uso di esse per indicare le varie imperfezioni estetiche.

Passando al secondo uso non del tutto vuoto di queste parole e distinzioni, troviamo che, nell'esame di una composizione letteraria, si va talora notando: — In questo punto è un pleonasmo, in quest'altro un'ellissi, in quest'altro una metafora, in quest'altro ancora un sinonimo o un equivoco. — E s'intenderà per avventura: — Qui è un errore consistente nell'usar maggior numero di parole del necessario (pleonasmo): qui, invece, l'errore nasce dall'averne usate troppo poche (ellissi): qui, dall'aver usata una parola impropria (metafora); qui, dall'aver usate due parole, che sembrano dire due cose diverse, laddove dicono lo stesso (sinonimo); qui, per contrario, dall'averne usata una, che sembra dir lo stesso, laddove dice due cose diverse (equivoco). Per altro, quest'uso peggiorativo e patologico dei vocaboli è piú raro del precedente.

Uso che trascende il fatto estetico, ed è in servigio della scienza.

Finalmente, allorché la terminologia rettorica non ha nessun significato estetico, simile o analogo a quelli passati in rassegna, e pur si avverte che non è vuota e designa qualcosa che merita di essere notato, essa è usata in servigio della logica e della scienza. Posto che un concetto nell'uso scientifico di un dato scrittore, vien designato con un determinato vocabolo, è naturale che altri vocaboli che quello scrittore trova adoperati, o incidentalmente adopera egli stesso, per significar il medesimo concetto, diventano, rispetto al vocabolo da lui fissato come vero, metafore, sineddoche, sinonimi, forme ellittiche, e simili. Anche noi, nel corso di questa trattazione, ci siamo piú volte serviti, e intendiamo servirci ancora, di codesta dicitura, per chiarire il senso delle parole che veniamo adoperando o che troviamo adoperate. Ma questo procedimento, che ha valore nelle disquisizioni della critica intellettiva e scientifica, non ne ha alcuno nella critica estetica. Per la scienza, vi son parole proprie e metafore; uno stesso concetto si può formare psicologicamente tra varie circostanze, e perciò

esprimere con varia intuizione; e nel costituirsi della terminologia scientifica di un dato scrittore, fissato uno di questi modi come il retto, gli altri diventano tutti improprî o tropici. Ma nel fatto estetico non si hanno se non parole proprie; e una stessa intuizione non si può esprimere se non in un sol modo, appunto perché è intuizione e non concetto.

La rettorica nelle scuole.

Alcuni, ammettendo l'insussistenza estetica delle categorie rettoriche, fanno poi una riserva circa la loro utilità e i servigi che renderebbero, specie nelle scuole di letteratura. Confessiamo di non intendere come l'errore e la confusione possano educar la mente alla distinzione logica o servire all'apprendimento dei principî di una scienza, ch'essi turbano e oscurano. Forse si vorrà dire che esse possono servire, in quanto classi empiriche, alla memoria e all'apprendimento, come si è ammesso di sopra pei generi letterarî e artistici. Ma per un altro scopo le categorie rettoriche debbono poi, di certo, seguitare a comparir nelle scuole: per esservi criticate. Non si possono dimenticar senz'altro gli errori del passato; né le verità si possono tenere in vita in altro modo che col farle battagliare contro gli errori. Se delle categorie rettoriche non si desse notizia accompagnata dalla critica relativa, c'è rischio che rinascerebbero; anzi, vanno già rinascendo presso alcuni filologi come freschissime scoperte psicologiche.

Le somiglianze delle espressioni.

Parrebbe che si volesse cosí negare ogni legame di somiglianza delle espressioni o delle opere d'arte tra loro. Le somiglianze esistono, e, in forza di esse, le opere d'arte possono essere disposte in questo o quel gruppo. Ma son somiglianze come quelle che si avvertono tra gl'individui, e che non si colgono mai con determinazioni astratte: somiglianze, cioè, che non han da fare con l'identificazione, la subordinazione, la coordinazione e le altre relazioni dei

concetti; ma che consistono soltanto in ciò che si chiama aria di famiglia, e si riattaccano a quelle delle condizioni storiche, tra cui nascono le varie opere, o alle parentele d'anima degli artisti.

La possibilità relativa delle traduzioni.

E in siffatte somiglianze si fonda la possibilità relativa delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti, e più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può star da sé.

X

I SENTIMENTI ESTETICI
E LA DISTINZIONE DEL BELLO E DEL BRUTTO

Passando a studiare concetti piú complessi, nei quali l'attività estetica vien considerata nella sua congiunzione con altri ordini di fatti, e a indicare il modo dell'unione o complicazione, ci viene innanzi, in primo luogo, il concetto del sentimento, e dei sentimenti che si dicono estetici.

Vari significati della parola sentimento.

La parola « sentimento » è una delle piú riccamente polisense; e già abbiamo avuto occasione d'incontrarla, una volta, tra quelle che si adoperano a designare lo spirito nella sua passività, la materia o contenuto dell'arte, e quindi quale sinonimo d'impressioni; un'altra volta (e il significato era allora affatto diverso), a designare il carattere alogico e astorico del fatto estetico, cioè l'intuizione pura, forma di verità che non definisce nessun concetto, né afferma nessun fatto.

Il sentimento come attività.

Ma qui essa non ci riguarda in nessuno di codesti due significati, né negli altri che pure ha avuto per designare altre forme conoscitive dello spirito; sí bene in quello onde il sentimento si presenta come una speciale attività, d'indole non conoscitiva, la quale ha i suoi poli, positivo e negativo, nel piacere e nel dolore.

Attività, codesta, che ha messo sempre in molto imbarazzo i filosofi; i quali si son provati o a negarla come attività, o ad attribuirla alla natura, escludendola dallo spirito. Entrambe le soluzioni sono irte di difficoltà; e tali che, a chi le esamini con cura, si svelano alla fine inaccettabili. Perché che cosa potrebbe mai essere un'attività non spirituale, un'attività della natura, quando noi non abbiamo altra conoscenza dell'attività se non come spiritualità e della spiritualità se non come attività; e natura è, in questo caso, per definizione, il meramente passivo, inerte, meccanico, materiale? D'altra parte, la negazione del carattere di attività al sentimento viene energicamente smentita proprio da quei poli del piacere e del dolore, che appaiono in esso e mostrano l'attività nella sua concretezza e, diremmo, nel suo fremito.

Identificazione del sentimento con l'attività economica.

Questa conclusione critica dovrebbe mettere nel maggiore imbarazzo proprio noi, che, nello schizzo dato di sopra del sistema dello spirito, non avremmo lasciato alcun posto per la nuova attività, di cui siamo ora costretti a riconoscere l'esistenza. Senonché, l'attività del sentimento, se è attività, non è per altro nuova; e già ha avuto il posto che le toccava nel sistema da noi abbozzato, nel quale è stata già indicata, sebbene con altro nome, cioè come attività economica. L'attività, che si dice del sentimento, non è altra che quella piú elementare e fondamentale attività pratica, che abbiamo distinta da quella etica, e fatta consistere nell'appetizione e volizione di un fine qualsiasi individuale, scevra di ogni determinazione morale.

Se il sentimento è stato alle volte considerato come attività organica o naturale, ciò è accaduto appunto perché esso non coincide né con l'attività logica né con quella estetica né con quella etica; e, guardato dal punto di vista di quelle tre (che erano le sole che si ammettessero), appariva fuori dello spirito vero e proprio, dello spirito nella sua ari-

stocrazia, e quasi determinazione della natura, e della psiche in quanto natura. E resta insieme giustificata a pieno la tesi, piú volte sostenuta, che l'attività estetica, come l'etica e l'intellettiva, non sia sentimento: tesi inoppugnabile, quando il sentimento era stato già, implicitamente e confusamente, ridotto alla volizione economica. La veduta rifiutata è nota col nome di edonismo; e per essa tutte le varie forme dello spirito sono ridotte a una sola, che perde cosí anche il suo proprio carattere distintivo e diventa alcunché di torbido e misterioso, somigliante veramente alle « tenebre in cui tutte le vacche sono nere ». Compiuta questa riduzione e mutilazione, gli edonisti, com'è naturale, non riescono a vedere altro, in qualsiasi attività, se non piacere e dolore; e tra il piacere dell'arte e quello della facile digestione, tra il piacere di una buona azione e quello del respirar l'aria fresca a pieni polmoni, non trovano nessuna differenza sostanziale.

Critica dell'edonismo.

Ma, se l'attività del sentimento, nel significato qui definito, non deve essere sostituita a tutte le altre forme dell'attività spirituale, non è detto che non possa accompagnarle. Le accompagna, anzi, di necessità; perché esse sono tutte in relazione stretta e tra loro e con l'elementare forma volitiva; onde ciascuna di essa ha come concomitanti le volizioni individuali e i piaceri e dolori volitivi, che si dicono del sentimento. Soltanto non bisogna confondere ciò che è concomitante col fatto principale, e disconoscere questo per quello. La scoperta della verità o la soddisfazione di un dovere morale compiuto, produce in noi una gioia, che fa vibrare tutto il nostro essere; il quale, col raggiungere il risultato di quelle forme d'attività spirituale, raggiunge insieme ciò a cui praticamente tendeva in quel movimento come a suo fine. Tuttavia, la soddisfazione economica o edonistica, la soddisfazione etica, la soddisfazione estetica, la soddisfazione intellettuale, restano, pur in quella loro unione, sempre distinte.

Il sentimento come concomitante di ogni forma di attività.

Così vien risoluta nel tempo stesso la questione più volte proposta, e che è sembrata non a torto di vita o di morte per la scienza estetica: se il sentimento e il piacere preceda o segua, sia causa o effetto del fatto estetico. Questione che bisogna ampliare in quella del rapporto tra le varie forme spirituali, e risolvere nel senso che non possa parlarsi di causa ed effetto, e di un prima e poi cronologici, nell'unità dello spirito.

E cadono, stabilita l'esposta relazione, le indagini che si sogliono istituire sull'indole dei sentimenti estetici, morali, intellettuali, o anche, come si è detto talvolta, economici. In quest'ultimo caso, è chiaro che si tratta addirittura non di due termini ma di uno; e la ricerca sul sentimento economico non può esser se non quella stessa concernente l'attività economica. Ma, anche negli altri casi, la ricerca non può volger mai sul sostantivo, sí bene sull'aggettivo: l'esteticità, la moralità, la logicità spiegheranno il colorarsi dei sentimenti in estetici, morali e intellettuali; laddove il sentimento per sé considerato non spiegherà mai quelle rifrazioni.

Significato di alcune ordinarie distinzioni di sentimenti.

Un'ulteriore conseguenza è, che noi possiamo liberarci della distinzione tra i valori o sentimenti di valore, e i sentimenti meramente edonistici e privi di valore; e di altre distinzioni simili, come quelle tra sentimenti disinteressati e sentimenti interessati; tra sentimenti oggettivi e gli altri, non oggettivi, semplicemente soggettivi; tra sentimenti di approvazione e altri di mero diletto (*Gefallen* e *Vergnügen* dei tedeschi). Quelle distinzioni s'industriavano a salvare le tre forme spirituali che venivano riconosciute come la triade del Vero, Buono e Bello, contro la confusione con la quarta forma, ancora disconosciuta, e perciò insidiosa nella sua indeterminatezza e madre di scandali. Per noi esse hanno esaurito ormai il loro cómpito, perché siamo in grado di raggiungere ben

piú direttamente la distinzione, con l'accogliere, cioè, anche i sentimenti interessati, soggettivi, di mero diletto, tra le rispettabili forme dello spirito; e dove prima si concepiva (e noi stessi un tempo concepivamo) antitesi tra valore e sentimento, come tra spiritualità e naturalità, non vediamo ormai altro che differenze tra valore e valore.

Valore e disvalore: i contrarî e la loro unione.

Come si è già detto, il sentimento o attività economica si presenta diviso in due poli, positivo e negativo, piacere e dolore, che possiamo ora tradurre in utile, e disutile o nocivo. Bipartizione già accennata di sopra come contrassegno del carattere attivistico del sentimento, appunto perché la medesima bipartizione si ha in tutte le forme dell'attività. Se ognuna di queste è valore, ognuna ha, di fronte a sé, l'antivalore o disvalore. Perché si abbia disvalore, non basta che vi sia semplice assenza di valore, ma occorre che attività e passività siano in lotta tra loro senza che l'una vinca l'altra; donde la contradizione, e il disvalore dell'attività impacciata, contrastata, interrotta. Il valore è l'attività che si spiega liberamente: il disvalore è il suo contrario.

Senza entrare nel problema del rapporto tra valore e disvalore, ossia nel problema dei contrarî (se, cioè, siano da pensare dualisticamente come due entità o due ordini di entità nemiche, come Ormuzd e Arimane, gli angeli e i diavoli; ovvero come un'unità, che è insieme contrarietà), ci contenteremo di questa definizione dei due termini, come sufficiente al nostro scopo, che è di chiarire in particolare l'attività estetica; e, a questo punto, uno dei concetti piú oscuri e dibattuti dell'Estetica: il concetto del Bello.

Il Bello come il valore dell'espressione, o l'espressione senz'altro.

I valori e disvalori estetici, intellettuali, economici ed etici, hanno varie denominazioni nel linguaggio corrente: bello, vero, buono, utile, conveniente, giusto, esatto, e cosí via; designanti il libero spiegarsi dell'attività spirituale, l'azione, la ricerca scientifica, la produzione

artistica ben riuscite; e brutto, falso, cattivo, inutile, sconveniente, ingiusto, inesatto, che designano l'attività impacciata, il prodotto mal riuscito. Nell'uso linguistico, queste denominazioni si trasportano continuamente da un ordine di fatti all'altro, e da questo a quello. Bello, per esempio, si trova detto, non solo di una espressione riuscita, ma anche di una verità scientifica, e di una azione utilmente svolta e di un'azione morale: onde si parla di un bello intellettuale, di un bello d'azione, di un bello morale. A correr dietro a questi usi svariatissimi, molti filosofi, in ispecie estetici, han perso il cervello, entrando in un labirinto verbalistico, impervio e inestricabile. E però ci è parso conveniente di evitare finora studiosamente l'uso della parola bello a indicare l'espressione riuscita. Ma, dopo tutte le spiegazioni date, essendo ormai dissipato ogni pericolo di fraintendimenti, e non potendo, d'altro canto, non riconoscere che la tendenza prevalente, cosí nel linguaggio corrente come in quello filosofico, è a restringere il significato del vocabolo « bello » per l'appunto al valore estetico; possiamo definire la bellezza espressione riuscita, o meglio, espressione senz'altro, giacché l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione.

Il brutto, e gli elementi di bellezza che lo costituiscono.

Conseguentemente, il brutto è l'espressione sbagliata. Per le opere d'arte non riuscite vale il paradosso: che il bello ci presenta unicità di bellezza e il brutto molteplicità. Perciò, di solito, innanzi alle opere estetiche piú o meno sbagliate, si discorre di pregi, ossia delle loro parti belle; discorso che per le opere perfette non ha luogo. In queste, infatti, riesce impossibile enumerare i pregi o designare le parti belle; giacché, fusione completa, hanno un sol pregio: la vita circola in tutto l'organismo e non è ritirata nelle singole parti.

I pregi delle opere sbagliate possono essere di vario

grado, anche grandissimi. E, laddove il bello non presenta gradi, non essendo concepibile un piú bello, cioè un espressivo piú espressivo, un adeguato piú adeguato; li presenta, invece, il brutto, e tali che vanno dal lievemente brutto (o quasi bello) al grandemente brutto. Ma, se il brutto fosse completo, e cioè privo di qualsiasi elemento di bellezza, esso, per questo medesimo, cesserebbe di esser brutto, perché verrebbe allora a mancare la contradizione in cui è la sua ragion d'essere. Il disvalore diventerebbe il nonvalore; l'attività cederebbe il luogo alla passività, con la quale essa non è in guerra se non quando questa sia effettivamente guerreggiata.

Illusione che si diano espressioni né belle né brutte.

E, giacché la coscienza distintiva del bello e del brutto si basa sui contrasti e sulle contradizioni in cui si avvolge l'attività estetica, è evidente che questa coscienza si attenua sino a dileguarsi del tutto via via che si discende dai casi piú complicati ai piú semplici e ai semplicissimi di espressione. Da ciò l'illusione che si diano espressioni né belle né brutte, considerandosi come tali quelle che si ottengono senza sensibile sforzo e si presentano come facili e naturali.

Sentimenti estetici propri e sentimenti concomitanti e accidentali.

A queste ormai facilissime definizioni si riduce tutto il mistero del bello e del brutto. Che se qualcuno obietti che esistono espressioni estetiche perfette, innanzi alle quali non si prova piacere, e altre, forse anche sbagliate, che ci procurano piacere vivissimo, bisogna raccomandargli di far bene attenzione, nel fatto estetico, soltanto a quello ch'è veramente piacere estetico. Questo viene talvolta rinforzato da piaceri provenienti da fatti estranei, i quali solo casualmente si trovano congiunti con esso. Un esempio di piacere puramente estetico, offre il poeta o qualsiasi altro artista nel momento in cui vede (intuisce) per la prima volta la sua opera; quando, cioè, le sue impressioni pigliano corpo e il volto gli s'irraggia della divina gioia

del creatore. Un piacere misto prova invece chi si è recato a teatro, dopo una giornata di lavoro, per assistere a una commedia; quando, cioè, il piacere del riposo e dello svago, e quello del ridere sconficcando un chiodo dalla bara preparata, si accompagna agli istanti di vero piacere estetico per l'arte del commediografo e degli attori. Lo stesso si dica dell'artista, il quale, finito il suo lavoro, lo contempli con compiacenza, provando, oltre il diletto estetico, quello, ben diverso, che sorge dal pensiero dell'amor proprio soddisfatto, o magari del lucro economico che dalla sua opera sia per venirgli. E gli esempî si potrebbero moltiplicare.

Critica dei sentimenti apparenti.

Nell'Estetica moderna è stata foggiata una categoria di sentimenti estetici apparenti, i quali non han che vedere coi sentimenti estetici di piacere nascenti dalla forma, ossia dall'opera d'arte, e nascono, invece, dal contenuto delle opere d'arte. — Le rappresentazioni artistiche, si è osservato, destano piacere e dolore nelle loro infinite gradazioni e varietà: si palpita di ansia, si gode, si teme, si piange, si ride, si vuole, coi personaggi di un dramma o di un romanzo, con le figure di un quadro e con le melodie di una musica. Codesti sentimenti, per altro, non sono quelli che desterebbe il fatto reale fuori dell'arte; cioè, sono gli stessi come qualità, ma quantitativamente ne sono un'attenuazione. Il piacere e il dolore, estetici e apparenti, sono leggieri, poco profondi, mobili. — Non dobbiamo trattare di questi sentimenti apparenti, per la buona ragione che ne abbiamo già ampiamente discorso; anzi, soltanto di essi abbiamo trattato. Sentimenti, che divengono apparenti o parventi, che altro sono mai se non sentimenti oggettivati, intuiti, espressi? Ed è naturale che non ci diano travaglio e agitazione passionale come quelli della vita reale, perché quelli eran materia, e questi sono forma e attività; quelli veri e proprî sen-

timenti, questi intuizioni ed espressioni. La formola dei sentimenti apparenti non è altro, dunque, che una tautologia. E il meglio che si possa fare è darvi su un frego di penna.

XI

Critica dell'edonismo estetico

Come siamo avversarî dell'edonismo in genere, ossia della teoria, la quale, basandosi sul piacere e dolore, che è intrinseco all'Economica e accompagna ogni altra forma di attività, confonde contenente e contenuto e non riconosce altro processo che quello edonistico; così ci opponiamo all'edonismo particolare estetico, il quale considera, se non tutte le altre attività, almeno quella estetica come semplice fatto di sentimento, e confonde il piacevole dell'espressione, ch'è il bello, col piacevole senz'altro, col piacevole d'ogni altro genere.

Critica del bello come piacevole dei sensi superiori.

La veduta estetico-edonistica si è presentata in parecchie forme. Una delle più antiche concepisce il bello come il piacevole della vista e dell'udito, ossia dei cosiddetti sensi superiori. Nell'inizio dell'analisi dei fatti estetici era, infatti, difficile evitar l'errore di credere che un quadro o una musica siano impressioni della vista o dell'udito: era ed è un fatto indubitabile che il cieco non gode il quadro e che il sordo non gode la musica. Mostrare, come abbiamo mostrato, che il fatto estetico non dipende dalla natura delle impressioni, ma che tutte le impressioni sensibili possono essere elevate a espressione estetica e nessuna deve di necessità; è un'idea che si presenta solo dopo che sono state tentate tutte le altre vie di uscita.

Ma chi immagina che il fatto estetico sia alcunché di piacevole per gli occhi o per l'udito, non ha poi nessuna linea di difesa contro chi, logicamente proseguendo, identifica il bello col piacevole in genere, e include nell'Estetica la culinaria, o, come qualche positivista ha fatto, il bello viscerale.

Critica della teorica del gioco.

Un'altra forma dell'edonismo estetico è la teoria del gioco. Il concetto del gioco ha aiutato talvolta a riconoscere il carattere attivistico del fatto espressivo: l'uomo (è stato detto) non è veramente uomo se non quando comincia a giocare; cioè quando si sottrae alla causalità naturale e meccanica, operando spiritualmente; e il primo suo gioco è l'arte. Ma, poiché la parola gioco significa anche quel piacere che nasce dalla provocata scarica dell'energia esuberante dell'organismo (ossia da un atto pratico), la conseguenza di questa teorica è stata, che si è denominato fatto estetico qualunque gioco, o si è denominato gioco la funzione estetica in quanto anche con essa si può giocare, anch'essa può far parte di un gioco, come, per altro, la scienza, e ogni cosa. Soltanto la moralità non può essere provocata dall'intenzione di giocare, per la contradizion che nol consente; e domina invece e regola essa l'atto stesso del giocare.

Critica delle teoriche della sessualità e del trionfo.

Vi è stato perfino chi ha tentato di dedurre il piacere dell'arte dalla risonanza di quello degli organi sessuali. Ed estetici modernissimi pongono volentieri la genesi del fatto estetico nel piacere del vincere, del trionfare, o, come altri aggiunge, nel bisogno del maschio che vuol conquistare la femmina. Teoria che si condisce con molta erudizione di aneddoti, Dio sa quanto sicuri!, sui costumi dei popoli selvaggi; ma che in verità non avrebbe bisogno di tanto sussidio, giacché di poeti che si adornino delle loro poesie come galli che ergano la cresta o tacchini che facciano la ruota, se ne incontra ben di frequente nella

vita ordinaria. Solamente, chi fa di queste cose, in quanto le fa, non è poeta, sí bene un povero diavolo, anzi un povero diavolo di gallo o di tacchino; e la conquista della femmina non vale a spiegare il fatto dell'arte. Tanto varrebbe definire la poesia fatto economico, perché vi sono stati un tempo poeti aulici e stipendiati, e ve ne sono tuttavia, che aiutano, se non proprio campano, la vita, con la vendita dei loro versi. La quale deduzione e definizione non ha mancato di trarre qualche troppo zelante neofito del materialismo storico.

Critica dell'Estetica del simpatico. Significato di contenuto e forma in essa.

Un'altra corrente, meno grossolana, considera l'Estetica come la scienza del simpatico, di ciò con cui noi simpatizziamo, che ci attira, ci letifica, ci desta piacere e ammirazione. — Ma il simpatico è nient'altro che l'immagine o rappresentazione di ciò che piace. E, come tale, è fatto complesso, risultante da un elemento costante, ch'è quello estetico della rappresentazione, e da uno variabile, ch'è il piacevole nelle sue infinite apparizioni, nascente da tutte le varie classi di valori.

Nel linguaggio volgare si ha talora come una ripugnanza a chiamare bella l'espressione, che non sia espressione del simpatico. Di qui i continui contrasti tra il punto di vista dell'estetico o del critico d'arte e quello della persona volgare, la quale non riesce a persuadersi come l'immagine del dolore e della turpitudine possa essere bella, o, almeno, che sia bella con lo stesso diritto di quella del piacevole e del buono.

Il contrasto si potrebbe risolvere distinguendo due scienze diverse, una dell'espressione e l'altra del simpatico, se questo potesse formare oggetto d'una scienza speciale; cioè, se non fosse, come si è mostrato, un fatto complesso. Se vi si dà prevalenza al fatto espressivo, si entra nell'Estetica come scienza dell'espressione; se al contenuto piacevole, si ricade nello studio di fatti essenzialmente edonistici

(utilitarî), per quanto complicati si possano presentare. — Nell'Estetica del simpatico è da cercare anche l'origine del rapporto tra contenuto e forma, allorché questo viene concepito come la somma di due valori.

Edonismo estetico e moralismo.

Il fatto dell'arte, in tutte le dottrine or ora accennate, è posto come meramente edonistico. Ma tale non può rimanere, se non a condizione che si congiunga con un edonismo filosofico totale e non parziale, con un edonismo, cioè, che non ammetta alcun'altra forma di valore. Non appena quel concetto edonistico dell'arte viene accolto da filosofi che ammettono uno o piú valori spirituali, di verità o di moralità, non può non sorgere la questione: — Che cosa deve farsi dell'arte? a qual uso valersene? è da lasciar libero corso ai piaceri di lèi? e, se sí, in quale misura? — La questione del fine dell'arte, che nell'Estetica dell'espressione sarebbe una contradizione in termini, appare qui a posto, e del tutto logica.

La negazione rigoristica, e la giustificazione pedagogica dell'arte.

Ora è evidente che di tale questione, poste le premesse, non si possono dare se non due soluzioni, una affatto negativa, l'altra restrittiva. La prima, che diremo rigoristica o ascetica, e che appare parecchie volte, sebbene non di frequente, nella storia delle idee, stima l'arte un'ebbrezza dei sensi, e quindi, non solo inutile, ma nociva: bisogna, dunque, secondo quella teoria, scacciarla con tutti gli sforzi dell'animo umano, che essa perturba. L'altra soluzione, che chiameremo pedagogica o utilitario-moralistica, ammette l'arte, ma solo in quanto concorre al fine della morale; in quanto aiuta, con un piacere innocente, l'opera di chi indirizza al vero e al buono; in quanto sparge di soave licor gli orli del vaso del sapere e della moralità.

È bene osservare che sarebbe erroneo distinguere questa seconda veduta in intellettualistica e utilitario-moralistica, secondo che all'arte s'assegni il fine di menare al

vero o al bene pratico. Il cómpito dell'istruire, che le viene imposto, appunto perché è un fine che si cerca e raccomanda, è, non piú mero fatto teoretico, ma fatto teoretico diventato già materia d'azione pratica; non intellettualismo, dunque, ma pedagogismo e praticismo. Né piú esatto sarebbe sottodistinguere la veduta pedagogica in utilitaria pura e in utilitario-moralistica; giacché coloro che ammettono solo l'utile individuale (il libito dell'individuo), appunto perché edonisti assoluti, non hanno alcun motivo a cercare un'ulteriore giustificazione dell'arte.

Ma enunciare queste teorie, al punto a cui siamo giunti, significa confutarle. Ci limitiamo perciò ad avvertire che nella teoria pedagogica dell'arte si ritrova un'altra ancora delle cause, per le quali è stata erroneamente posta l'esigenza che il contenuto dell'arte debba essere scelto in vista di dati effetti pratici.

Critica della bellezza pura.

Contro l'Estetica edonistica e contro quella pedagogica, si è spesso levata la tesi, riecheggiata volentieri dagli artisti, che l'arte consista nella bellezza pura: « Nella pura bellezza il ciel ripose Ogni nostra letizia, e il Verso è tutto ». Se si vuole intendere con ciò che l'arte non è da confondere con la dilettazione sensuale, ossia, in fondo, col praticismo utilitario, né con quello moralistico, si permetterà, in questo caso, anche alla nostra di fregiarsi del titolo di Estetica della bellezza pura. Ma, se per quest'ultima s'intende invece (come spesso s'è fatto) qualcosa di mistico e di trascendente, ignoto al nostro povero mondo umano; o qualcosa che sia spirituale e beatificante, ma non già espressivo; dobbiamo rispondere che, plaudendo al concetto di una bellezza, pura di tutto ciò che non sia la forma spirituale dell'espressione, non sapremmo concepire una bellezza depurata perfino dell'espressione, ossia scevra di sé medesima.

XII

L'Estetica del simpatico e i concetti pseudoestetici

I concetti pseudo estetici, e l'estetica del simpatico.

La dottrina del simpatico (animata e secondata in ciò, molto spesso, dalla capricciosa Estetica metafisica e mistica, e da quel cieco tradizionalismo onde si suppone un legame intimo tra cose, che per caso si trovino trattate insieme dagli stessi autori e negli stessi libri), ha introdotta e resa domestica, nei sistemi di Estetica, una serie di concetti, dei quali basta dare un cenno per giustificare il risoluto discacciamento che ne facciamo dalla nostra trattazione.

Il catalogo di essi è lungo, anzi interminabile: tragico, comico, sublime, patetico, commovente, triste, ridicolo, malinconico, tragicomico, umoristico, maestoso, dignitoso, serio, grave, imponente, nobile, decoroso, grazioso, attraente, stuzzicante, civettuolo, idillico, elegiaco, allegro, violento, ingenuo, crudele, turpe, orrido, disgustoso, spaventoso, nauseante; e chi piú ne ha, piú ne metta.

Assumendo quella dottrina a oggetto suo proprio il simpatico, era naturale che di questo non potesse trascurare tutte le varietà, e tutti i miscugli e le gradazioni per le quali dal simpatico si giunge via via fino all'antipatico. E, poiché il contenuto simpatico era considerato come il bello e l'antipatico come il brutto, le varietà (tragico,

comico, sublime, patetico, ecc.) costituivano per essa le gradazioni e le sfumature intercedenti tra il bello e il brutto.

Critica della teorica del brutto nell'arte e del superamento di esso.

Enumerate e definite alla meglio le principali di codeste varietà, l'Estetica del simpatico si proponeva il problema circa il posto da concedere al brutto nell'arte: problema privo di significato per noi, che non conosciamo altro brutto che l'antiestetico o l'inespressivo; il quale non può esser mai parte del fatto estetico, essendone invece il contrario e l'antitesi. Ma per la dottrina, che qui critichiamo, si trattava di conciliare in qualche modo la falsa e monca idea dell'arte, da cui pigliava le mosse, ristretta alla rappresentazione del piacevole, con l'arte effettiva, che spazia in campi ben. piú larghi. Da ciò l'artifizioso tentativo di stabilire quali casi di brutto (antipatico) possano ammettersi nella rappresentazione artistica, e per quali ragioni, e in quali modi.

La risposta sonava: che il brutto è ammessibile, solo quando è superabile, dovendo un brutto insuperabile, qual è il disgustoso e il nauseante, essere escluso senz'altro; e che il brutto, ammesso nell'arte, ha per funzione di contribuire a rinforzare l'effetto del bello (simpatico), producendo una serie di contrasti, da cui il piacevole esca piú efficace e letificante. È, infatti, comune osservazione che il piacere si senta piú vivamente, quando sia preceduto dall'astinenza o dalla sofferenza. Il brutto, nell'arte, veniva considerato, a questo modo, come addetto ai servigi del bello, stimolante e condimento di esso.

Col cadere della teorica generale del simpatico cade anche codesta teorica speciale di raffinamento edonistico, che si suole chiamare pomposamente del superamento del brutto; e insieme, d'altra parte, l'enumerazione, e la definizione, dei concetti accennati di sopra, resta completamente esclusa dall'Estetica. La quale non conosce né il

simpatico né l'antipatico né le loro varietà, ma solamente l'attività spirituale della rappresentazione.

I concetti pseudoestetici e l'appartenenza di essi alla Psicologia.

Se non che, il grande spazio che, come abbiamo detto, quei concetti hanno occupato finora nelle trattazioni estetiche, rende opportuno qualche maggiore chiarimento intorno a essi. Quale ne sarà la sorte? Esclusi dall'Estetica, in quale altra parte della Filosofia verranno accolti?

In verità, in nessuna parte. Tutti quei concetti non hanno valore filosofico. Essi non sono altro che una serie di classi, da potersi plasmare nel modo più vario e moltiplicare a piacere, nelle quali si cerca di ridurre le infinite complicazioni e sfumature dei valori e disvalori della vita. Di codeste classi alcune hanno significato prevalentemente positivo, come il bello, il sublime, il maestoso, il solenne, il serio, il grave, il nobile, l'elevato; altre, significato prevalentemente negativo, come il brutto, il doloroso, l'orrido, lo spaventoso, il tremendo, il mostruoso, l'insulso, lo stravagante; in altre, infine, prevale l'aspetto del miscuglio, come è il caso del comico, del tenero, del malinconico, dell'umoristico, del tragicomico. Complicazioni infinite, perché infinite sono le individuazioni; onde non è possibile costruirne i concetti se non nel modo arbitrario e approssimativo che è proprio delle scienze naturali, paghe di schematizzare alla meglio quel reale che né possono esaurire per enumerazione né comprendere e superare speculativamente. E, poiché la disciplina naturalistica, che piglia a costruire tipi e schemi sui fatti spirituali dell'uomo, è la Psicologia (della quale, infatti, si va sempre meglio accentuando, ai giorni nostri, il carattere meramente empirico e descrittivo), quei concetti non sono di pertinenza né dell'Estetica né, in genere, della Filosofia, ma debbono essere rimandati, per l'appunto, alla Psicologia.

Impossibilità di definizioni rigorose di essi.

Come di tutte le altre costruzioni psicologiche, così di quei concetti non sono possibili definizioni rigorose; e non

si può per conseguenza dedurli l'uno dall'altro e connetterli in un sistema, come pur tante volte è stato tentato, con grande spreco di tempo e nessun risultato. E neanche si può pretendere di ottenere, invece di quelle filosofiche riconosciute impossibili, definizioni empiriche, che sieno universalmente accettabili come vere. Giacché di un dato fatto non esiste un'unica definizione empirica; ma se ne possono foggiare innumerevoli, secondo i casi e gli scopi pei quali si foggiano: è chiaro che, se una sola ce ne fosse, se una sola fosse la vera, questa sarebbe definizione, non più empirica, ma rigorosa e filosofica. A parlare con esattezza, ogniqualvolta è stato adoperato uno dei termini a cui abbiamo accennato, o degli altri innumerevoli della medesima serie, se n'è data insieme, espressa o sottintesa, una definizione. E ciascuna di quelle definizioni differiva dall'altra per un qualcosa, per un particolare, sia pure minimo, e pel tacito riferimento a uno o altro fatto individuale, al quale si guardava di preferenza elevandolo a tipo generale. Perciò accade che nessuna di tali definizioni contenti chi l'ascolta, e neppure colui stesso che la foggia; il quale, un istante dopo, messo di fronte a un nuovo caso, la riconosce più o meno insufficiente e disadatta, e da ritoccare. Bisogna, dunque, lasciar liberi i parlanti e gli scriventi di definire volta per volta il sublime o il comico, il tragico o l'umoristico, secondo a loro piaccia e sembri comodo per l'intento che si propongono. E, se s'insiste per ottenere una definizione empirica di validità universale, non c'è da somministrare se non questa: — Sublime (comico, tragico, umoristico, ecc.) è tutto ciò che è stato, o sarà, chiamato così da coloro che hanno adoperato, o adopereranno, questa parola.

Esempi: definizioni del sublime, del comico, dell'umoristico.

Che cosa è il sublime? L'affermarsi improvviso di una forza morale oltrepossente: eccone una definizione. Ma altrettanto buona è l'altra, la quale riconosce il sublime

anche dove la forza che si afferma è una volontà oltrepossente, ma immorale e distruttiva. E l'una e l'altra rimarranno poi nel vago e non acquisteranno precisione nessuna, se non saranno riferite a un caso concreto, a un esempio, che faccia intendere che cosa si chiami qui oltrepossente, e che cosa improvviso: concetti quantitativi, anzi falsamente quantitativi, pei quali manca ogni misura, e che sono, in fondo, metafore, frasi enfatiche o logiche tautologie. E l'umoristico sarà il riso tra le lagrime, il riso amaro, lo sbalzo brusco dal comico al tragico e dal tragico al comico, il comico romantico, il sublime a rovescio, la guerra indetta a ogni tentativo d'insincerità, la compassione che si vergogna di piangere, il ridere non del fatto ma dell'ideale stesso; e come altro piaccia meglio, secondo che con queste formole si tenti di cogliere la fisonomia di questo o quel poeta, di questa o quella poesia, che è, nella sua singolarità, la definizione di sé medesima, la sola adeguata, benché circoscritta e momentanea. Il comico è stato definito come il dispiacere, destato dalla percezione di una stortura, e seguíto subito da un maggior piacere derivante dal rilasciarsi delle nostre forze psichiche, che erano tese per l'aspettativa di una percezione, che si prevedeva importante. Nell'ascoltare un racconto che, p. e., ci descriva il proposito magnifico ed eroico di una determinata persona, noi anticipiamo con la fantasia l'avvento di un'azione magnifica ed eroica e ci prepariamo ad accoglierla, tendendo le nostre forze psichiche. Se non che, d'un tratto, in cambio dell'azione magnifica ed eroica che le premesse e il tono del racconto ci preannunziavano, con una voltata improvvisa, sopravviene un'azione piccola, meschina, stolta, impari all'attesa. Ci siamo ingannati, e il riconoscimento dell'inganno porta seco un attimo di dispiacere. Ma quest'attimo è come soverchiato da quello che immediatamente segue, in cui possiamo far

gettito dell'attenzione preparata, liberarci della provvista di forza psichica accumulata e ormai superflua, sentirci leggieri e sani; che è il piacere del comico, col suo equivalente fisiologico, il riso. Se il fatto spiacevole sopraggiunto ci ferisse vivamente nei nostri interessi, il piacere non sorgerebbe, il riso sarebbe subito soffocato, la forza psichica sarebbe tesa e sovrattesa da altre percezioni piú gravi. Se, invece, tali percezioni piú gravi non sopravvengono, se tutto il danno consiste in un piccolo inganno della nostra preveggenza, a questo ben lieve dispiacere fa ampio compenso il succeduto sentimento della nostra ricchezza psichica. — Questa, compendiata in poche parole, è una delle piú accurate definizioni moderne del comico; e vanta di raccogliere in sé, giustificati o corretti, i molteplici tentativi che dall'antichità ellenica in poi si sono fatti per definire il comico: da quello di Platone nel *Filebo*, e dall'altro piú esplicito di Aristotele, considerante il comico come un brutto senza dolore, via via alla teoria dell'Hobbes, che lo riponeva nel sentimento della superiorità individuale, o a quella kantiana del rilasciarsi di una tensione, o alle altre, proposte da altri pensatori, del contrasto tra grande e piccolo, infinito e finito. Ma, se ben si osservi, la recata analisi e definizione, tanto elaborata e rigorosa all'apparenza, enuncia caratteri che sono proprî non solo del comico, ma di ogni processo spirituale; com'è il seguirsi di momenti dolorosi e momenti piacevoli e la soddisfazione nascente dalla coscienza della forza e del suo libero spiegarsi. Il differenziamento è dato qui da determinazioni quantitative, di cui non si potrebbero assegnare i limiti, e che restano vaghe frasi, attingenti qualche significato dal riferimento di questo o quel fatto comico singolo. Se tale definizione viene presa troppo sul serio, anche a essa accade quel che Giampaolo Richter ebbe a dire in genere di tutte le definizioni

del comico: che il loro solo merito è di riuscire esse stesse comiche e di produrre, nella realtà, quel fatto, che indarno tentano di fissare logicamente. E chi determinerà mai logicamente la linea divisoria tra il comico e il non comico, tra il riso e il sorriso, tra il sorriso e la gravità, e taglierà con tagli netti quel sempre vario continuo, in cui si effonde la vita?

Relazioni tra quei concetti e i concetti estetici.

I fatti, classificati alla meglio negli indicati concetti psicologici, non hanno col fatto artistico altra relazione fuori di quella, generica, che tutti essi, in quanto designano la materia della vita, possono essere rappresentati dall'arte; e l'altra, accidentale, che nei processi descritti entrano talvolta anche fatti estetici, come nel caso dell'impressione di sublime che può produrre l'opera di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespeare, e di quella comica del conato di un imbrattatele o di un imbrattacarte. Anche in questo caso, il processo è estrinseco al fatto estetico; al quale non si lega se non il sentimento del valore e disvalore estetico, del bello e del brutto. Il Farinata dantesco esteticamente è bello, e nient'altro che bello: che poi la forza di volontà di quel personaggio appaia sublime o che sublime appaia, per la somma genialità sua, l'espressione che gli dà Dante in comparazione di quella di altro meno energico poeta, tutto ciò non è più considerazione estetica. La quale ultima consiste sempre e soltanto nell'adeguatezza alla verità; cioè, nella bellezza.

XIII

Il così detto bello fisico di natura e di arte

L'attività estetica, distinta da quella pratica, è, quando si esplica, accompagnata sempre da questa; donde il suo lato utilitario o edonistico, e il piacere e il dolore, che è come la risonanza pratica del valore e disvalore estetici, del bello e del brutto. Ma codesto lato pratico dell'attività estetica ha, a sua volta, un accompagnamento fisico o psicofisico, che consiste in suoni, toni, movimenti, combinazioni di linee e colori, e via discorrendo.

L'attività estetica e i concetti fisici.

Lo ha realmente, o pare che lo abbia solo per effetto della costruzione che ne facciamo nella scienza fisica, e dei procedimenti comodi e arbitrarî, che già piú volte abbiamo messi in rilievo come proprî delle scienze empiriche e astratte? La nostra risposta non può essere dubbia, cioè non può non essere affermativa sulla prima delle due ipotesi. Tuttavia, gioverà, in questo punto, lasciarla come in sospeso, non essendo per ora necessario spingere piú oltre questa indagine. Ci basti soltanto l'avvertenza fatta perché il nostro parlare, per ragione di semplicità e di adesione al linguaggio comune, dell'elemento fisico come di alcunché di oggettivo e di esistente, non porti ad affrettate conclusioni circa i concetti e il rapporto di spirito e natura.

Espressione in senso estetico, ed espressione in senso naturalistico.

Importa mettere in rilievo che, come l'esistenza del lato edonistico in ogni attività spirituale ha dato luogo alla confusione tra l'attività estetica e l'utile o il piacevole, cosí l'esistenza, o meglio la possibilità della costruzione di questo lato fisico, ha generato la confusione tra l'espressione estetica e l'espressione in senso naturalistico; tra un fatto spirituale, cioè, e uno meccanico e passivo (per non dire tra una realtà concreta e un'astrazione o finzione). Nel linguaggio comune si chiamano espressioni tanto le parole del poeta, le note del musicista, le figure del pittore, quanto il rossore che suole accompagnare il sentimento di vergogna, il pallore che è prodotto spesso dalla paura, il digrignar dei denti proprio della collera violenta, il brillar degli occhi e certi movimenti dei muscoli della bocca che manifestano l'allegrezza. E si dice ancora che un certo grado di calore è espressione della febbre, che la depressione del barometro è espressione della pioggia; e, magari, che l'altezza del cambio esprime il discredito della carta-moneta di uno Stato, o il malcontento sociale l'avvicinarsi di una rivoluzione. Quali risultati scientifici si possano mai raggiungere lasciandosi traviare dall'uso linguistico e mettendo tutti in un sol fascio fatti cotanto disparati, si può bene immaginare. Ma, in verità, tra un uomo in preda all'ira con tutte le manifestazioni naturali di questa, e un altro uomo che la esprima esteticamente; tra l'aspetto, i gridi e i contorcimenti di chi è straziato dal dolore per la perdita di una persona cara, e le parole o il canto con cui lo stesso individuo ritrae, in un altro momento, il suo strazio; tra la smorfia della commozione e il gesto dell'attore; è un abisso. Non appartiene all'Estetica il libro del Darwin sull'Espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali; perché non v'ha nulla di comune tra la scienza dell'espressione spirituale e una Semiotica, medica, meteorologica, politica, fisiognomica o chiromantica che sia.

All'espressione in senso naturalistico manca, semplicemente, l'espressione in senso spirituale, ossia il carattere stesso dell'attività e della spiritualità, e quindi la bipartizione nei poli del bello e del brutto. Essa non è altro che un rapporto, fissato dall'intelletto astratto, di causa ed effetto. Il processo completo della produzione estetica può essere simboleggiato in quattro stadî, che sono: *a*, impressioni; *b*, espressione o sintesi spirituale estetica; *c*, accompagnamento edonistico o piacere del bello (piacere estetico); *d*, traduzione del fatto estetico in fenomeni fisici (suoni, toni, movimenti, combinazioni di linee e colori, ecc.). Ognuno vede che il punto capitale, il solo che sia propriamente estetico e davvero reale, è in quel *b*, che manca alla mera manifestazione o costruzione naturalistica, detta anch'essa, per metafora, espressione.

Percorsi quei quattro stadî, il processo espressivo è esaurito; salvo a ricominciare con nuove impressioni, nuova sintesi estetica, e accompagnamenti relativi.

Intuizioni e memoria.

Le espressioni o rappresentazioni si seguono l'una l'altra, l'una scaccia l'altra. Certamente, quel passare, quell'esser discacciato, non è un perire, non è un'eliminazione totale: niente di ciò che nasce muore, di quella morte completa che sarebbe identica al non esser mai nato: se tutto trapassa, nulla può morire. Anche le rappresentazioni che abbiamo dimenticato persistono in qualche modo nel nostro spirito; senza di che non si spiegherebbero le abitudini e le capacità acquisite. Anzi, in questo apparente dimenticare è la forza della vita: si dimentica ciò che è stato assorbito e che la vita ha superato.

Ma molte altre cose, molte altre rappresentazioni sono ancora elementi efficaci nei processi attuali del nostro spirito; e a noi preme di non dimenticarle o di essere in grado di richiamarle secondo che il bisogno richieda. E la volontà è costantemente vigile in quest'opera di conserva-

zione, che mira a conservare (si può dire) la maggiore e fondamentale di tutte le nostre ricchezze. Certo, la sua vigilanza non è sempre sufficiente: la memoria, come si sa, ci abbandona o ci tradisce in vario modo. E appunto perciò la vigile volontà escogita espedienti, che soccorrano alla memoria nella sua debolezza, e sieno i suoi aiuti.

La produzione di aiuti alla memoria.

Come questi aiuti sieno possibili, si ricava dal già detto. Le espressioni o rappresentazioni sono, insieme, fatti pratici; i quali si chiamano anche fisici, in quanto la fisica ha per cómpito di classificarli e ridurli a tipi. Ora è chiaro che, se si riesce a rendere in qualche modo permanenti quei fatti, sarà sempre possibile (restando pari tutte le altre condizioni), col percepirli, riprodurre in sé la già prodotta espressione o intuizione.

Se si chiama oggetto o stimolo fisico quello in cui gli atti pratici concomitanti, o (per parlare in termini fisici) i movimenti sono stati isolati e resi in qualche modo permanenti, e si designa con la lettera *e*; il processo della riproduzione avverrà nell'ordine seguente: *e*, stimolo fisico; *d-b*, percezione di fatti fisici (suoni, toni, mimica, combinazioni di linee e colori, ecc.), che è insieme la sintesi estetica, già prodotta; *c*, accompagnamento edonistico, che anche si riproduce.

E che cosa sono se non stimoli fisici della riproduzione (lo stadio *e*) quelle combinazioni di parole che si dicono poesie, prose, poemi, novelle, romanzi, tragedie o commedie, e quelle di toni che si dicono opere, sinfonie, sonate, e quelle combinazioni di linee e colori che si dicono quadri, statue, architetture? L'energia spirituale della memoria, col sussidio di quei provvidi fatti fisici, rende possibile la conservazione e la riproduzione delle intuizioni, prodotte, spesso laboriosamente, da noi e dagli altri. S'infiacchisca l'organismo fisiologico e, con esso, la memoria; si distruggano i monumenti dell'arte; ed ecco tutta la ric-

chezza estetica, frutto delle fatiche di molte generazioni, assottigliarsi e dileguare rapidamente.

Il bello fisico.

I monumenti dell'arte, gli stimoli della riproduzione estetica, si dicono cose belle o bello fisico. Unioni di parole, che costituiscono un paradosso verbale, giacché il bello non è fatto fisico; non appartiene alle cose, ma all'attività dell'uomo, all'energia spirituale. Ma è chiaro ormai attraverso quali passaggi e quali abbreviazioni le cose e fatti fisici, puri aiuti alla riproduzione del bello, finiscano con l'essere chiamati, ellitticamente, cose belle e bello fisico. E di questa ellissi, ora che l'abbiamo chiarita, ci varremo anche noi, senza scrupoli.

Contenuto e forma: altro significato.

L'intervento del bello fisico serve a spiegarci un altro significato delle parole contenuto e forma nell'uso degli estetici. Alcuni, infatti, chiamano « contenuto » l'espressione o fatto interno (per noi, già forma), e « forma », invece, il marmo, i colori, il ritmo, i suoni (per noi, non più forma); considerando in questo modo il fatto fisico come la forma, che può aggiungersi o no al contenuto. E serve anche a spiegarci un altro aspetto di quel che si dice brutto estetico. Chi non ha nulla di preciso da esprimere può tentare di coprire il vuoto interno col profluvio delle parole, col verso sonante, con la polifonia assordante, col dipingere che abbarbaglia lo sguardo, o col mettere insieme grandi macchine architettoniche, che colpiscano e stordiscano, benché, in fondo, non dicano poi nulla. Il brutto è, dunque, l'arbitrario, il ciarlatanesco; e, in realtà, senza l'intervento dell'arbitrio pratico nella funzione teoretica potrebbe aversi assenza del bello, ma non mai presenza effettiva del brutto.

Il bello naturale e il bello artificiale.

Il bello fisico si suole distinguere in bello naturale e bello artificiale. Giungiamo così innanzi a uno dei fatti che hanno dato maggiore travaglio ai pensatori: al bello di natura. Queste parole spesso designano semplicemente

fatti di piacevole pratico. Chi chiama bella una campagna, in cui l'occhio si riposa sul verde e il corpo si muove alacre e dove il tepido raggio del sole avvolge e carezza le membra, non allude a nulla di estetico. Ma è pure indubitabile che, altre volte, l'aggettivo « bello », applicato a oggetti e scene esistenti in natura, ha un significato prettamente estetico.

È stato osservato che, per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che, contemplando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, il paesaggio ci appare come uno spettacolo ideale; che la natura è bella solo per chi la contempli con occhio d'artista; che zoologi e botanici non conoscono animali e fiori belli; che il bello naturale si scopre (ed esempî di scoperte sono i punti di vista, additati da artisti e da uomini di gusto e fantasia, e a cui si recano poi in pellegrinaggio viaggiatori ed escursionisti più o meno esteti, onde ha luogo in tali casi come una suggestione collettiva); che, senza il concorso della fantasia, nessuna parte della natura è bella, e che, per tale concorso, a seconda delle disposizioni dell'animo, uno stesso oggetto o fatto naturale è ora espressivo, ora insignificante, ora di una determinata espressione, ora di un'altra, lieto o triste, sublime o ridicolo, dolce o beffardo; che, infine, non esiste bellezza naturale, alla quale un artista non farebbe qualche correzione.

Tutte osservazioni giustissime, e che confermano pienamente che il bello naturale è un semplice stimolo della riproduzione estetica, il quale presuppone l'avvenuta produzione. Senza le precedenti intuizioni estetiche della fantasia, la natura non può risvegliarne alcuna. L'uomo innanzi alla bellezza naturale è proprio il mitico Narcisso

al fonte. E mostrano anche che questo stimolo, essendo accidentale, è, per lo piú, imperfetto o equivoco. Il bello di natura è « raro, scarso e fuggitivo », diceva il Leopardi. Ciascuno riferisce il fatto naturale all'espressione che gli sta in mente. Un artista è come rapito innanzi a un ridente paesaggio, e un altro innanzi a una bottega di cenciaiuolo: uno innanzi a un volto grazioso di giovinetta, e un altro innanzi al lurido ceffo di un vecchio mascalzone. Il primo dirà, forse, che la bottega del cenciaiuolo e il ceffo del mascalzone sono disgustosi; il secondo, che la campagna ridente e il volto della giovinetta sono insipidi. Potranno litigare all'infinito; ma non si metteranno d'accordo, se non quando sieno forniti di quella dose di conoscenze estetiche, la quale li abiliti a riconoscere che hanno entrambi ragione. Il bello artificiale, foggiato dall'uomo, è aiuto ben piú duttile ed efficace.

Il bello misto.

Accanto a queste due classi, si parla anche, talvolta, nei trattati, di un bello misto. Misto di che? appunto di naturale e artificiale. Chi fissa ed estrinseca, opera con dati naturali, ch'egli non crea, ma combina e trasforma. In questo senso, ogni prodotto artificiale è misto di natura e di artificio; e non ci sarebbe luogo a parlar del bello misto come di una speciale categoria. Ma accade che, in alcuni casi, si possano adoperare, in assai maggiore quantità che non in altri, combinazioni già date in natura; come allorché si forma un bel giardino, e si riesce a includere in quella formazione gruppi di alberi o laghetti, che già si trovino sul posto. Altre volte, l'estrinsecazione è limitata dall'impossibilità di produrre artificialmente alcuni effetti. Infatti, possiamo mescolare le materie coloranti, ma non foggiare una voce potente o un viso e una persona che sieno acconci al tale o tal altro personaggio di un dramma. Dobbiamo, perciò, ricercarli tra le cose naturalmente esistenti, e adoperarli quando li troviamo. Allorché,

dunque, si adoperano in gran numero combinazioni già esistenti in natura, e tali che, se non esistessero, non sapremmo produrre artificialmente, si dice che il fatto risultante è un bello misto.

Le scritture.

Dal bello artificiale bisogna distinguere quegl'istrumenti di riproduzioni chiamati scritture, quali gli alfabeti, le note musicali, i geroglifici, e tutti i pseudo-linguaggi, da quello dei fiori e delle bandiere fino al linguaggio (molto in voga nella società galante del Settecento) dei nèi. Le scritture sono, non già fatti fisici, che direttamente destino impressioni rispondenti alle espressioni estetiche, ma semplici indicazioni di ciò che si deve fare per produrre quei tali fatti fisici. Una serie di segni grafici serve a ricordarci i movimenti, che dobbiamo far eseguire al nostro apparato vocale, per emettere certi determinati suoni. Che poi l'esercizio ci permetta di sentire le parole senz'aprir bocca e (cosa molto piú difficile) di sentire i toni scorrendo con l'occhio sul pentagramma; tutto ciò non muta nulla all'indole delle scritture, che son cosa affatto diversa dal bello fisico diretto. Il libro che contiene la *Divina commedia*, o la partitura che contiene il *Don Giovanni*, nessuno li dice belli, come per metafora si chiama il pezzo di marmo contenente il *Mosé* di Michelangelo e il pezzo di legno colorato contenente la *Trasfigurazione*. Gli uni e gli altri sono atti a riprodurre le impressioni del bello; ma i primi per un giro ben piú lungo, e molto indiretto.

Il bello libero e il non libero.

Un'altra partizione, che si trova ancora nei trattati, è quella del bello in libero e non libero. Per bellezze non libere si sono intesi quegli oggetti, che debbono servire a un doppio scopo, extraestetico ed estetico (stimolante di intuizioni); e, sembrando che il primo scopo ponga limiti e impacci al secondo, l'oggetto bello risultante è stato considerato come bellezza non libera.

Come esempî si citano specialmente le opere architettoniche; anzi appunto per ciò l'architettura è stata da molti esclusa dal novero delle cosí dette arti belle. Un tempio deve essere anzitutto un edificio a uso di culto; una casa deve possedere tutte le stanze che occorrono pel comodo della vita, e disposte in vista di quel comodo; una fortezza dev'essere una costruzione resistente agli attacchi di dati eserciti e alle offese di dati strumenti bellici. L'architetto (si conclude) ha, dunque, un campo ristretto: può abbellire in qualche modo il tempio, la casa, la fortezza; ma ha le mani legate dalla destinazione di quegli edifizî, e non può, della sua visione di bellezza, manifestare se non quella parte, che non danneggi gli scopi extraestetici, ma fondamentali, di essi.

Altri esempî si tolgono da quella che si chiama l'arte applicata all'industria. Si possono fare piatti, bicchieri, coltelli, fucili, pettini belli; ma la bellezza (si dice) non deve spingersi tant'oltre, che nel piatto non si possa mangiare, nel bicchiere non si possa bere, col coltello non si possa tagliare, né col fucile sparare, né col pettine ravviarsi i capelli. Lo stesso si dica nell'arte tipografica: un libro dev'essere bello, ma non fino al punto che sia difficile o impossibile leggerlo.

Critica del bello non libero.

A tutto ciò è da osservare, in primo luogo, che lo scopo estrinseco, appunto perché tale, non è di necessità limite e impaccio all'altro scopo di stimolo della riproduzione estetica. È, quindi, affatto erronea la tesi che l'architettura, p. e., sia di sua natura arte non libera e imperfetta, dovendo ubbidire anche ad altri scopi pratici; tesi, del resto, che le belle opere architettoniche s'incaricano di smentire con la semplice loro presenza.

In secondo luogo, non solo i due scopi non stanno di necessità in contradizione; ma, si deve aggiungere, l'artista ha sempre modo d'impedire che la contradizione si

formi. E come? Facendo entrare come materia nella sua intuizione ed estrinsecazione estetica la destinazione per l'appunto dell'oggetto che serve a uno scopo pratico. Egli non avrà bisogno di aggiungere nulla all'oggetto per renderlo strumento d'intuizioni estetiche: sarà tale, se perfettamente adatto al suo scopo pratico. Case rustiche e palagi, chiese e caserme, spade e aratri, sono belli, non in quanto abbelliti e adorni, ma in quanto esprimenti il loro fine. Una veste non è bella se non perché è proprio quella che conviene a una data persona in date condizioni. Non era bello il brando cinto al guerriero Rinaldo dall'amorosa Armida: « guernito sí che inutile ornamento Sembra, non militar fero istrumento ». O, anzi, era bello, se si vuole, ma agli occhi e alla fantasia della maga, la quale vagheggiava a quel modo infemminito il suo amante. Il fatto estetico può andare sempre d'accordo con quello pratico, perché l'espressione è verità.

Che poi la contemplazione estetica impacci talora l'uso pratico, non può negarsi; giacché è un fatto di comune esperienza che certi oggetti nuovi sembrano tanto adatti al loro scopo, e perciò tanto belli, che si prova talvolta come uno scrupolo a maltrattarli, passando dalla contemplazione all'uso, ch'è consumo. Per questo motivo re Federico Guglielmo di Prussia provava ripugnanza a mandare al fango e al fuoco i suoi magnifici granatieri, cosí adatti alla guerra, e che resero tanto buon servigio al meno esteta suo figliuolo, il gran Federico.

Gli stimoli della produzione.

Alla spiegazione del bello fisico come semplice aiuto per la riproduzione del bello interno, ossia delle espressioni, potrebbe obiettarsi: che l'artista crea le sue espressioni dipingendo o scolpendo, scrivendo o componendo; e che perciò il bello fisico, anziché seguire, precede talvolta il bello estetico. Sarebbe questo un modo assai superficiale d'intendere il procedere dell'artista; il quale, in realtà, non

dà mai pennellata senza prima averla vista con la fantasia; e, se non l'ha vista ancora, la darà, non per estrinsecare la sua espressione (che per anco non esiste), ma quasi a prova e per avere un semplice punto di appoggio all'ulteriore meditazione e concentrazione interna. Il punto fisico di appoggio non è il bello fisico, istrumento di riproduzione, ma un mezzo che si potrebbe dire pedagogico, pari al ritirarsi nella solitudine o ai tanti altri espedienti, spesso assai bizzarri, che adoperano gli artisti e gli scienziati e che variano secondo le varie idiosincrasie. Il vecchio estetico Baumgarten consigliava ai poeti, come mezzi per promuovere l'ispirazione, di andare a cavallo, bere moderatamente vino, e (se, per altro, fossero casti) guardare belle donne.

XIV

Errori
nascenti dalla confusione
tra Fisica ed Estetica

Dal non aver inteso il rapporto puramente estrinseco che corre tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve di aiuto per riprodurlo, è nata una serie di aberrazioni scientifiche, che importa menzionare, accennandone la critica, la quale discende da ciò che si è già detto.

Critica dell'associazionismo estetico.

In tale mancata intelligenza trova sostegno quella forma di associazionismo, che identifica il fatto estetico con l'associazione di due immagini. Per qual via si è potuto venire a siffatto errore, contro cui si ribella la nostra coscienza estetica, ch'è coscienza di unità perfetta e non mai di dualità? Appunto perché si sono considerati separatamente il fatto fisico e quello estetico, quasi due immagini distinte, che entrino nello spirito l'una tirata dall'altra, l'una prima e l'altra dopo. Un quadro si è scisso nell'immagine del quadro e nell'immagine del significato del quadro; una poesia, nell'immagine delle parole e in quella del significato delle parole. Ma questo dualismo d'immagini è inesistente: il fatto fisico non entra nello spirito come immagine, ma fa riprodurre l'immagine (la sola immagine, ch'è il fatto estetico), in quanto sti-

mola ciecamente l'organismo psichico e produce l'impressione rispondente alla già prodotta espressione estetica.

Sono altamente istruttivi gli sforzi degli associazionisti (gli odierni spadroneggiatori nel campo dell'Estetica) per uscire d'imbarazzo e riafferrare in qualche modo l'unità, che l'invocato principio associazionistico ha distrutto. Alcuni sostengono che l'immagine richiamata sia inconscia: altri, lasciando stare l'inconscio, pretendono invece che sia vaga, vaporosa, confusa, riducendo così la forza del fatto estetico alla debolezza della memoria cattiva. Ma il dilemma è inesorabile: o conservare l'associazione, abbandonando l'unità; o conservare l'unità, abbandonando l'associazione. Una terza via di uscita non esiste.

Critica della Fisica estetica.

Dal non aver bene analizzato il così detto bello naturale riconoscendolo semplice incidente della riproduzione estetica, e dall'averlo, invece, considerato come qualcosa di dato in natura, è derivata tutta quella parte che nelle trattazioni di Estetica prende il titolo di Bello nella natura o di Fisica estetica; suddivisa, magari, in Mineralogia, Botanica e Zoologia estetiche. Non vogliamo negare che siffatte trattazioni contengano spesso osservazioni giuste, e sieno qualche volta esse stesse lavori d'arte, in quanto rappresentano bellamente le fantasie e fantasticherie, ossia le impressioni dei loro autori. Ma dobbiamo affermare che è scientificamente fallace proporsi le domande: se il cane sia bello, e se l'ornitorinco sia brutto; se il giglio sia bello, e il carciofo sia brutto. Anzi, qui, l'errore è doppio. La Fisica estetica, per un lato, ricade nell'equivoco della teoria dei generi artistici e letterarî, di voler determinare esteticamente le astrazioni del nostro intelletto; e per l'altro, sconosce, come dicevamo, la vera formazione del così detto bello naturale; formazione per la quale resta esclusa persino la domanda, se un dato animale individuo, un dato fiore, un dato uomo sia bello o brutto. Ciò che

non è prodotto dallo spirito estetico o non ci riconduce a questo, non è né bello né brutto. Il processo estetico sorge dalle connessioni ideali in cui gli oggetti naturali vengono collocati.

— della teorica della bellezza del corpo umano.

Il doppio errore può essere esemplificato dalla questione, sulla quale si sono scritti interi volumi, della Bellezza del corpo umano. Qui fa d'uopo, anzitutto, spingere i discettatori dell'argomento dall'astratto verso il concreto, domandando: — Che cosa s'intende per corpo umano, quello del maschio, quello della femmina, o quello dell'androgino? — Poniamo che si risponda ripartendo la ricerca in due ricerche distinte, della bellezza virile e della muliebre (è vero che vi sono scrittori che discutono sul serio, se sia piú bello l'uomo o la donna); e continuiamo: — Bellezza maschile o bellezza femminile; ma di quale razza d'uomini? la bianca, la gialla, la negra, e quante altre sono e comunque si ripartiscano le razze? — Poniamo che si circoscriva alla bianca, e incalziamo: — Di quale sottospecie della razza bianca? — E, allorché li avremo ristretti via via a un cantuccio del mondo bianco, come a dire alla bellezza italiana, anzi toscana, anzi senese, anzi di Porta Camollía, seguiteremo: — Sta bene; ma del corpo umano in quale età? e in quale condizione e atteggiamento? del neonato, del bambino, del fanciullo, dell'adolescente, dell'uomo a mezzo del cammino, e via enumerando, e dell'uomo che sta in calma o dell'uomo che lavora o di quello ch'è occupato come la vacca di Paolo Potter o il Ganimede di Rembrandt?

Giunti cosí, mediante riduzioni successive, all'individuo *omnimode determinatum,* o, meglio, al « questo qui », che s'indica col dito, sarà facile mostrare l'altro errore, ricordando quello che abbiamo detto del fatto naturale, il quale, secondo il punto di vista, secondo ciò che s'agita nella mente dell'artista, è ora bello, ora brutto. Se perfino

il Golfo di Napoli ha i suoi detrattori, e artisti che lo dichiarano inespressivo, preferendogli i « tetri abeti », le « nebbie e i perpetui aquiloni » dei mari settentrionali; figurarsi se è possibile che codesta relatività non abbia luogo pel corpo umano, fonte delle più svariate suggestioni!

— della bellezza delle figure geometriche.

Connessa con la Fisica estetica è la questione della bellezza delle figure geometriche. Ma, se per figure geometriche s'intendono i concetti della geometria, il concetto del triangolo, del quadrato, del cono, esse non sono né belle né brutte: sono concetti. Se, invece, per tali figure s'intendono corpi, che hanno determinate forme geometriche, questi saranno belli o brutti, come ogni fatto naturale, secondo le connessioni ideali in cui vengano messi. Si è detto da taluni che sono belle quelle figure geometriche le quali tendono all'alto, dandoci l'immagine della fermezza e della forza. E che ciò possa accadere, non si nega. Ma non si deve negare neppure, che anche quelle le quali ci dànno l'impressione del malfermo e dello schiacciato, possono avere il loro bello, quando stanno per l'appunto a rappresentare il malfermo e lo schiacciato; e che, in questi ultimi casi, la fermezza della linea retta e la leggerezza del cono o del triangolo equilatero sembreranno, invece, elementi di bruttezza.

Certo, siffatte quistioni sul bello di natura e sulla bellezza della geometria, come le altre analoghe sul bello storico e sul bello umano, appaiono meno assurde nell'Estetica del simpatico, la quale, con le parole « bellezza estetica » intende, in fondo, la rappresentazione del piacevole. Ma non è meno erroneo, anche nell'àmbito di quella dottrina e poste quelle premesse, la pretensione di determinare scientificamente quali sieno i contenuti simpatici e quali quelli irrimediabilmente antipatici. Per tale questione non si può se non ripetere, con lunghissima, infinita coda, il « *Sunt quos* » della prima ode del primo libro di Orazio,

e l' « Havvi chi » dell'epistola leopardiana a Carlo Pepoli. A ciascuno il suo bello (= simpatico), come a ciascuno la sua bella. La Filografia non è scienza.

Critica di un altro aspetto della imitazione della natura.

Nel produrre l'istrumento artificiale, o bello fisico, l'artista ha talora innanzi fatti naturalmente esistenti, che sono, come si chiamano, i suoi modelli: corpi, stoffe, fiori, e cosí via. Si percorrano gli schizzi, gli studî e gli appunti degli artisti: Leonardo, quando lavorava al Cenacolo, annotava nel suo taccuino: « Giovannina, viso fantastico, sta a S. Caterina, all'Ospedale; Cristofano di Castiglione sta alla Pietà, ha bona testa; Cristo, Giovan Conte, quello del Cardinale del Mortaro ». E cosí via. Sorge da ciò l'illusione che l'artista imiti la natura; laddove sarebbe forse piú esatto dire, che la natura imiti l'artista, e gli sia obbediente. In questa illusione ha trovato talvolta terreno e alimento la teorica dell'arte imitatrice della natura; e anche la variante di essa, meglio sostenibile, che fa dell'arte l'idealizzatrice della natura. Quest'ultima teorica presenta il processo disordinatamente, anzi all'inverso dell'ordine reale; giacché l'artista non muove dalla realtà estrinseca per modificarla avvicinandola all'ideale; ma dall'impressione della natura esterna va all'espressione, e cioè al suo ideale, e da questo passa al fatto naturale, che riduce istrumento di riproduzione del fatto ideale.

Critica della teorica delle forme elementari del bello.

Anche conseguenza di uno scambio tra fatto estetico e fatto fisico è la teorica delle forme elementari del bello. Se l'espressione, se il bello è indivisibile, il fatto fisico, invece, nel quale esso si estrinseca, può ben esser diviso e suddiviso: per esempio, una superficie dipinta, in linee e colori, gruppi e curve di linee, specie di colori, e cosí via; una poesia, in strofe, versi, piedi, sillabe; una prosa, in capitoli, paragrafi, capiversi, periodi, frasi, parole, e cosí via. Le parti, che si ottengono a questo modo, non sono fatti estetici, ma fatti fisici piú piccoli, arbitra-

riamente tagliati. Procedendo in questa via, e persistendo nella confusione, si finirebbe col concludere che le vere forme elementari del bello sono gli atomi.

Contro gli atomi si potrebbe far valere la legge estetica, piú volte promulgata, che il bello deve avere grandezza; una certa grandezza, che non sia né l'impercettibilità del troppo piccolo, né l'inafferrabilità del troppo grande. Ma una grandezza che si determini, non secondo misure, ma secondo la percettibilità, accenna a ben altro che non a un concetto matematico. E, infatti, ciò che si dice impercettibile e inafferrabile non produce impressione, perché non è fatto reale, ma concetto: il requisito della grandezza del bello si riduce in tal modo a quello della realtà effettiva del fatto fisico, che serve alla riproduzione del bello.

— della ricerca delle condizioni obiettive del bello.

Continuandosi nella ricerca delle leggi fisiche o delle condizioni obiettive del bello, è stato domandato: a quali fatti fisici risponde il bello? a quali il brutto? a quali unioni di toni, di colori, di grandezze, matematicamente determinabili? Il che sarebbe come se, in Economia politica, si ricercassero le leggi degli scambî nella natura fisica degli oggetti che si scambiano. Della vanità del tentativo avrebbe dovuto dare subito qualche sospetto la sua costante infecondità. Ai nostri tempi in ispecie, si è molte volte proclamata la necessità di un'Estetica induttiva, di un'Estetica dal basso, che proceda come scienza naturale e non affretti le sue conclusioni. Induttiva? Ma l'Estetica è stata sempre induttiva e deduttiva insieme, come ogni scienza filosofica; l'induzione e la deduzione non possono separarsi, né, separate, valgono a caratterizzare una scienza vera. Se non che, la parola « induttiva » non era pronunziata a caso e senza intenzione. Si voleva con essa significare che il fatto estetico non è altro, in fondo, che un fatto fisico, da studiare applicandovi i concetti e i metodi proprî delle scienze fisiche e naturali.

Con tale presupposto e con tale fiducia l'Estetica induttiva o Estetica dal basso (quanta superbia in questa modestia!) si è messa all'opera. E ha coscienziosamente cominciato dal fare raccolta di oggetti belli, p. e. di una grande quantità di buste per lettere di varia forma e dimensione; ed è venuta investigando quali di queste diano l'impressione del bello e quali del brutto. Com'era da aspettare, gli estetici induttivi si son trovati subito nell'imbarazzo: lo stesso oggetto, che sembrava brutto per un verso, sembrava poi bello per un altro. Una busta gialla, grossolana, bruttissima per chi debba chiudervi una letterina d'amore, è poi quel che ci vuole per una citazione per mano d'usciere in carta bollata; la quale citazione starebbe molto male (o, per lo meno, parrebbe un'ironia) in una busta quadrata, di carta inglese. Queste considerazioni di semplice buon senso sarebbero dovute bastare a persuadere gli estetici dell'induzione, che il bello non ha esistenza fisica; e far loro smettere la vana e ridicola ricerca. Ma no: essi sono ricorsi a un espediente, che non sappiamo quanto appartenga alla severità delle scienze naturali. Hanno mandato in giro le loro buste e aperto un *referendum*, cercando di stabilire in che consista il bello o il brutto, a voti di maggioranza.

Non ci dilungheremo ancora in quest'argomento, perché ci parrebbe di mutarci, da espositori della scienza estetica e dei suoi problemi, in narratori di aneddoti comici. In linea di fatto sta, che tutta l'Estetica induttiva non ha finora scoperto una legge sola.

L'astrologia dell'Estetica.

Chi dispera dei medici, è disposto ad abbandonarsi ai ciarlatani. E cosí è accaduto ai credenti nelle leggi naturalistiche del bello. Gli artisti adoperano talvolta canoni empirici, come quello delle proporzioni del corpo umano, o quello della sezione aurea, cioè di una linea divisa in due parti in modo che la minore stia alla maggiore

come la maggiore alla linea intera (bc : ac = ac : ab). Questi canoni diventano facilmente le loro superstizioni, attribuendo essi all'osservanza di siffatte regole la buona riuscita delle loro opere. Cosí Michelangelo lasciava in eredità al discepolo Marco del Pino da Siena il precetto: « ch'egli dovesse sempre fare una figura piramidale, serpentinata, moltiplicata per una, due e tre »; precetto che non aiutò, per altro, Marco da Siena a uscire da quella mediocrità, che possiamo osservare ancora nelle tante opere di lui, esistenti qui in Napoli. E dal detto di Michelangelo altri trasse appicco a proclamare la linea ondulante e la serpeggiante, come vere linee della bellezza. Su queste leggi della bellezza, sulla sezione aurea e sulla linea ondulante e serpeggiante, si sono composti interi volumi, che bisogna considerare, a nostro parere, quasi l'astrologia della Estetica.

XV

L'attività dell'estrinsecazione
la tecnica e la teoria delle arti

Il fatto della produzione del bello fisico importa, come si è già avvertito, la vigile volontà, che si sforza a non lasciar andar perdute certe visioni, intuizioni o rappresentazioni. Volontà che può svolgersi rapidissimamente e come istintivamente, e può anche dar luogo a lunghe e laboriose deliberazioni. A ogni modo, solo cosí, e cioè per effetto della produzione degli aiuti alla memoria ossia degli oggetti fisici, l'attività pratica entra in relazione con quella estetica, non piú come semplice concomitante di essa, ma come momento da essa realmente distinto. Noi non possiamo volere o non volere la nostra visione estetica: possiamo, bensí, volerla o no estrinsecare, o, meglio, serbare e comunicare o no agli altri l'estrinsecazione prodotta.

L'attività pratica dell'estrinsecazione.

Questo fatto volontario dell'estrinsecazione è preceduto da un complesso di svariate conoscenze; le quali, come tutte le conoscenze allorché precedono un'attività pratica, sappiamo che prendono il nome di tecniche. E allo stesso modo metaforico ed ellitico con cui si parla di un bello fisico, si discorre di una tecnica artistica, cioè (per denominarla piú precisamente) di conoscenze a servigio dell'attività pratica rivolta a produrre stimoli di riproduzione estetica. In luogo di una dicitura cosí

La tecnica dell'estrinsecazione.

lunga, ci varremo anche qui della terminologia volgare, sul significato della quale oramai siamo intesi.

La possibilità di queste conoscenze tecniche in servigio della riproduzione artistica è ciò che ha traviate le menti a immaginare una tecnica estetica dell'espressione interna, vale a dire una dottrina dei mezzi dell'espressione interna, cosa affatto inconcepibile. E di questa inconcepibilità ben sappiamo la ragione: l'espressione, considerata in sé stessa, è attività teoretica prima; e, in quanto tale, precede la pratica e le conoscenze intellettive che illuminano la pratica, ed è indipendente cosí dall'una come dalle altre. Concorre anch'essa a illuminare la pratica; ma non ne viene illuminata. L'espressione non ha mezzi, perché non ha un fine; intuisce qualcosa, ma non vuole, ed è perciò inscindibile in mezzo e fine. E, se si dice talora che uno scrittore ha inventato una nuova tecnica del romanzo o del dramma, o un pittore una nuova tecnica del distribuir la luce, la parola è usata a casaccio; poiché la pretesa nuova tecnica è proprio quel dato nuovo romanzo, quel dato nuovo quadro. La distribuzione della luce appartiene alla visione stessa del quadro; cosí come la tecnica di un drammaturgo è la stessa concezione drammatica di lui. Altra volta con la parola « tecnica » si sogliono designare alcuni pregi o difetti di un'opera sbagliata; e si dice, come per eufemismo, che la concezione è sbagliata, ma la tecnica è buona, o che la concezione è buona, ma la tecnica è sbagliata.

Quando, invece, si parla dei modi di dipingere a olio, o d'incidere ad acquaforte, o di scolpire l'alabastro, allora sí che la parola « tecnica » è propria; se non che, in tal caso, l'aggettivo « artistico » è usato metaforicamente. E, se una tecnica drammatica, in senso estetico, è impossibile, non è impossibile una tecnica teatrale, ossia dei processi d'estrinsecazione di alcune date opere estetiche. Allorché,

per esempio, in Italia, nella seconda metà del secolo XVI, s'introdussero le donne sulle scene, sostituendole agli uomini truccati da donne, questo fu un ritrovato, vero e proprio, di tecnica teatrale; e tale fu anche, per l'appunto, nel secolo seguente, quel perfezionamento, che alle macchine pel rapido cambiamento delle scene seppero dare gl'impresarî dei teatri di Venezia.

Le teoriche tecniche delle singole arti.

La raccolta di conoscenze tecniche in servigio degli artisti che vogliono estrinsecare le loro espressioni, può dividersi in gruppi, i quali possono prendere il titolo di teoriche delle arti. Nasce cosí una teorica dell'Architettura, contenente leggi di meccanica, ragguagli sul peso o sulla resistenza dei materiali di costruzione e di rivestimento, sul modo di mescolar la calce o lo stucco; una teorica della Scultura, contenente avvertenze sugli istrumenti da usare per iscolpire nelle varie pietre, per ottenere una buona fusione del bronzo, per lavorarlo col cesello, per copiare esattamente il modello di creta e di gesso, per tenere umida la creta; una teorica della Pittura, sulla varia tecnica della tempera, della pittura a olio, dell'acquarello, del pastello, sulle proporzioni del corpo umano, sulle regole della prospettiva; una teorica dell'Oratoria, con precetti sul modo di porgere, su quello di esercitare e rinforzar la voce, sulla mimica e sul gesto; una teorica della Musica sulle combinazioni e fusioni di toni e di suoni; e via seguitando. Raccolte di precetti, che abbondano in tutte le letterature. E, poiché non è possibile dire esattamente che cosa sia utile e che cosa inutile a sapere, libri di questo genere diventano molto spesso enciclopedie o cataloghi di desiderati. Vitruvio, nel *De architectura*, richiede per l'architetto la conoscenza delle lettere, del disegno, della geometria, dell'aritmetica, dell'ottica, della storia, della filosofia naturale e morale, della giurisprudenza, della medicina, dell'astrologia, della musica, e cosí via. Tutto è buono da sapere: impara l'arte e mettila da parte.

Come dovrebbe esser chiaro, siffatte raccolte empiriche non sono riducibili a scienza. Composte di nozioni attinte appunto a varie scienze e discipline, i loro principî filosofici e scientifici si trovano in queste. Proporsi di costituire una teorica scientifica delle singole arti sarebbe volere ridurre all'uno e omogeneo ciò ch'è, per destinazione, molteplice ed eterogeneo: volere distruggere come raccolta ciò ch'è stato messo insieme pel fine appunto di possedere una raccolta. Nel dare forma scientifica ai manuali per l'architetto o pel pittore o pel musicista, è chiaro che non resterebbero nelle nostre mani se non i principî generali della Meccanica, dell'Ottica o dell'Acustica. O, se si estrae e isola ciò che vi può essere sparso di osservazioni propriamente artistiche e si tenta di costituirlo a scienza, si lascia il terreno della singola arte, e si passa all'Estetica, ch'è sempre Estetica generale o, per dir meglio, non si può dividere in generale e speciale. Quest'ultimo caso (proporsi, cioè, di dare una tecnica e riuscire a un'Estetica) è accaduto, allorché a elaborare simili teoriche e manuali tecnici si sono messi uomini forniti di forte senso scientifico e di naturale tendenza filosofica.

Critica delle teoriche estetiche delle singole arti.

Ma la confusione tra la Fisica e l'Estetica ha raggiunto il più alto segno, quando si sono immaginate teoriche estetiche delle singole arti, procurando di rispondere alle domande: quali sono i limiti di ciascun'arte? che cosa si può rappresentar coi colori, e che cosa coi suoni? che cosa con le semplici linee monocrome e che cosa con tocchi di colori svariati? che cosa coi toni e che cosa coi metri e ritmi? quali sono i limiti tra le arti figurative e le uditive, tra la pittura e la scultura, tra la poesia e la musica?

Il che, tradotto in termini scientifici, val quanto domandare: — quale è il legame tra l'Acustica e l'espressione estetica? quale tra questa e l'Ottica? e simili. — Ora, se dal fatto fisico a quello estetico non vi è passaggio, come po-

trebbe poi esservene dal fatto estetico a gruppi particolari di fatti fisici, quali i fenomeni dell'Ottica o dell'Acustica?

Critica delle classificazioni delle arti.

Le così dette arti non hanno limiti estetici, giacché, per averne, dovrebbero avere anche esistenza estetica; e noi abbiamo mostrato la genesi affatto empirica di quelle partizioni. Per conseguenza, è assurdo ogni tentativo di classificazione estetica delle arti. Se non hanno limiti, esse non sono determinabili esattamente, né quindi filosoficamente classificabili. Tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero (e sia detto col massimo rispetto verso gli scrittori che vi hanno versato intorno i loro sudori) bruciare senza danno alcuno.

L'impossibilità di siffatte classificazioni ha come una riprova negli strani modi ai quali si è ricorso per eseguirle. Prima e piú comune classificazione è quella in arti dell'udito, della vista e della fantasia; quasi che occhi, orecchi e fantasia stiano sulla stessa linea e possano dedursi da una medesima variabile logica, fondamento della divisione. Altri hanno proposto l'ordinamento in arti dello spazio e del tempo, arti del riposo e del movimento; come se i concetti di spazio, tempo, riposo e movimento determinino speciali conformazioni estetiche e abbiano alcunché di comune con l'arte in quanto tale. Altri, infine, si sono baloccati a dividerle in classiche e romantiche, o in orientali, classiche e romantiche, dando valore di concetti scientifici a semplici denominazioni di fatti storici, o cadendo in quelle pretese partizioni delle forme espressive già di sopra criticate; o ancora in arti che si vedono da un sol lato, come la pittura, e che si vedono da tutti i lati, come la scultura; e simili stravaganze, che non stanno né in cielo né in terra.

La teorica dei limiti delle arti fu, forse, al tempo in cui venne proposta, una benefica reazione critica contro coloro che stimavano possibile il travasamento di un'espres-

sione in un'altra, come dell'*Iliade* o del *Paradiso perduto* in una serie di dipinti, anzi giudicavano di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no da un pittore essere tradotta in quadri. Ma, se la ribellione era ragionevole, e riuscí vittoriosa, ciò non vuol dire che le ragioni adoperate, e le teoriche all'uopo congegnate, fossero buone.

Critica della teorica della riunione delle arti.

Con la teorica delle arti e dei loro limiti cade ancora l'altra che ne è un corollario; quella, cioè, della riunione delle arti. Poste singole arti, distinte e limitate, nascevano le domande: — qual'è la piú possente? e, col riunirne parecchie, non si ottengono effetti piú possenti? — Di ciò non sappiamo nulla: sappiamo, caso per caso, che alcune date intuizioni artistiche hanno bisogno, per la riproduzione, di determinati mezzi fisici, e altre intuizioni artistiche, di altri mezzi. Vi sono drammi il cui effetto si ha dalla semplice lettura; altri, ai quali occorrono la declamazione e l'apparato scenico: intuizioni artistiche che, per estrinsecarsi pienamente, richiedono parole, canto, istrumenti musicali, colori, plastica, architetture, attori; e altre, che sono belle e compiute in un sottile contorno fatto con la penna o con pochi tratti di matita. Ma che la declamazione e l'apparato scenico, o tutte insieme le altre cose che abbiamo ora menzionate, sieno piú possenti della semplice lettura o del semplice contorno a penna e a matita, è falso; perché ciascuno di quei fatti o gruppi di fatti ha, per cosí dire, uno scopo diverso, e la potenza dei mezzi è incomparabile quando gli scopi sono diversi.

Rapporto dell'attività dell'estrinsecazione con l'utilità e la moralità.

Infine, solo dal punto di vista di una netta e rigorosa distinzione tra l'attività estetica vera e propria, e quella pratica dell'estrinsecazione, è possibile risolvere le avviluppate e confuse questioni circa i rapporti tra arte e utilità, e arte e moralità.

Che l'arte come arte sia indipendente e dall'utilità e dalla moralità, ossia da ogni forma di volontà, abbiamo dimostrato di sopra. Senza questa indipendenza non sarebbe possibile parlare di un valore intrinseco dell'arte, e neppure quindi concepire una scienza estetica, la quale ha per sua necessaria condizione l'autonomia del fatto estetico.

Ma sarebbe erroneo pretendere che questa, ch'è indipendenza della visione o intuizione o espressione interna dell'artista, debba essere estesa senz'altro all'attività pratica dell'estrinsecazione e della comunicazione, la quale può seguire o no al fatto estetico. Intesa l'arte come estrinsecazione dell'arte, l'utilità e la moralità vi entrano di pieno diritto; col diritto, cioè, che si ha nelle cose di casa propria.

Infatti, delle tante espressioni e intuizioni che formiamo nel nostro spirito, non tutte estrinsechiamo e fissiamo; non ogni nostro pensiero o immagine traduciamo a voce alta, o mettiamo per iscritto, o stampiamo, o disegniamo, o coloriamo, o esponiamo al pubblico. Tra la folla delle intuizioni, formate o almeno abbozzate interiormente, noi scegliamo; e la scelta è guidata da criterî di economica disposizione della vita e di morale indirizzo di essa. Perciò, fissata un'intuizione, ci resta sempre da ponderare ancora se convenga comunicarla ad altri, e a chi, e quando, e come; ponderazioni che ricadono tutte egualmente sotto il criterio utilitario ed etico.

Si trovano così in qualche modo giustificati i concetti della scelta, dell'interessante, della moralità, del fine educativo, della popolarità, ecc., i quali, imposti all'arte come arte, non possono giustificarsi in niun modo, e sono stati perciò da noi, in pura Estetica, respinti. L'errore ha sempre qualche motivo di vero. Chi formolava quelle proposizioni estetiche erronee, aveva, invece, l'occhio ai fatti pratici, che si collegano esternamente al fatto estetico nella vita economica e morale.

Che poi si sia partigiani della maggiore libertà anche nella divulgazione dei mezzi della riproduzione estetica, sta bene; siamo anche noi di questo avviso, e lasciamo le leghe per le misure legislative, e pei processi da promuovere contro l'arte immorale, agli ipocriti, agli ingenui e ai perdigiorno. Ma proclamare quella libertà e fissarne i limiti, siano pure latissimi, è sempre cómpito della morale. E sarebbe, a ogni modo, fuori di luogo invocare quell'altissimo principio, quel *fundamentum Æsthetices*, ch'è l'indipendenza dell'arte, per dedurne l'incolpabilità dell'artista, che, nell'estrinsecare le sue fantasie, calcoli, da immorale speculatore, sui gusti malsani dei lettori; o la licenza da concedere ai girovaghi, che vendono per le piazze figurine oscene. Quest'ultimo caso è di competenza della polizia; come il primo è da trarsi innanzi al tribunale della coscienza morale. Il giudizio estetico sull'opera d'arte non ha che vedere con quello sulla moralità dell'artista in quanto uomo pratico, né sui provvedimenti da prendère perché l'arte non sia distratta a fini malvagi, alieni dalla sua essenza, ch'è la pura contemplazione teoretica.

XVI

Il gusto e la riproduzione dell'arte

Compiuto l'intero processo estetico ed estrinsecativo, prodotta un'espressione bella, e fissatala in un determinato materiale fisico, che cosa significa giudicarla? — Riprodurla in sé, — rispondono quasi a una voce i critici d'arte; ed egregiamente. Procuriamo d'intendere bene questo fatto, e, a tal intento, rappresentiamolo schematicamente.

Il giudizio estetico. Sua identità con la riproduzione estetica.

L'individuo A cerca l'espressione di un'impressione che sente o presente, ma che non ha ancora espressa. Eccolo a tentar varie parole e frasi, che gli diano l'espressione cercata, che dev'esserci, ma ch'egli non possiede. Prova la combinazione *m*, e la rigetta come impropria, inespressiva, manchevole, brutta: prova la combinazione *n*, e col medesimo risultato. Non vede punto o non vede chiaro. L'espressione gli sfugge ancora. Dopo altre vane prove, nelle quali ora s'accosta, ora si discosta dal segno cui tende, d'un tratto forma (par quasi che gli si formi da sé spontaneamente) l'espressione cercata, e *lux facta est*. Egli gode per un istante il piacere estetico o del bello. Il brutto, col dispiacere correlativo, era l'attività estetica che non riusciva a vincere l'ostacolo: il bello è l'attività espressiva, che ora si dispiega trionfante.

Abbiamo tolto questo esempio dal dominio della parola, come più accessibile e prossimo; giacché, se non

tutti disegniamo o dipingiamo, tutti parliamo. Se ora un altro individuo, che diremo B, dovrà giudicare quell'espressione, e determinare se sia bella o brutta, egli non potrà se non mettersi nel punto di vista di A, e rifarne, con l'aiuto del segno fisico da lui prodotto, il processo. Se A ha visto chiaro, B (essendosi messo nel punto di vista di lui) vedrà anch'egli chiaro; e sentirà quell'espressione come bella. Se A non ha visto chiaro, non vedrà chiaro neanche B, e la sentirà, d'accordo con lui, piú o meno brutta.

Impossibilità di divergenze.

Si potrà osservare che noi non abbiamo preso in considerazione due altri casi: che A abbia visto chiaro e B veda buio; o che A abbia visto buio e B veda chiaro. — Questi due casi sono, filosoficamente parlando, impossibili. L'attività espressiva, appunto perché attività, non è capriccio, ma necessità spirituale; e non può risolvere un medesimo problema estetico se non in un sol modo, che sia buono. Senza dubbio, si possono addurre certi fatti, che paiono contradire a questa deduzione. Cosí opere che sembrano belle agli artisti, vengono poi riconosciute brutte dai critici; laddove opere, di cui quelli erano scontenti e che giudicavano imperfette o sbagliate, vengono riconosciute, invece, da questi e belle e perfette. Ma ciò non vuol dire altro se non che una delle due parti ha torto: o i critici o gli artisti, o in un caso l'artista e in un altro il critico. Infatti, il produttore dell'espressione non sempre si rende conto esatto di ciò che gli accade nell'animo. La fretta, la vanità, l'irriflessione, i pregiudizî teorici, ci fanno dire, e quasi talora anche credere, che sieno belle opere nostre, che, se ci ripiegassimo davvero su noi stessi, vedremmo, quali sono in realtà, brutte. Cosí il povero Don Quijote, raccomodato alla meglio l'elmo con la celata di cartapesta, che gli si era svelato alla prima prova di flacchissima resistenza, si guardò bene dal provarlo di nuovo con un ben

assestato colpo di spada, e lo dichiarò e ritenne senz'altro (dice il suo autore) *por celada finisima de encaxe*. E, in altri casi, le cagioni medesime, o le opposte ma analoghe, turbano la coscienza dell'artista, e gli fanno valutare male ciò che ha prodotto bene, o tentar di disfare e rifare in peggio ciò che, nell'artistica spontaneità, egli ha ben fatto. Esempio: la *Gerusalemme conquistata*. Egualmente, la fretta, la pigrizia, l'irriflessione, i pregiudizî teorici, le personali simpatie o animosità e altri motivi di tal sorta, inducono talora i critici a proclamare brutto ciò ch'è bello, e bello ciò ch'è brutto; e ch'essi sentirebbero, qual è effettivamente, se eliminassero quei motivi perturbatori, e non lasciassero ai posteri, giudici piú diligenti e spassionati, conferire la palma o compiere la giustizia da essi negata.

Identità di gusto e di genio.

Dal precedente teorema si ricava che l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bello, s'identifica con quella che lo produce. La differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze; trattandosi una volta di produzione e un'altra di riproduzione estetica. L'attività che giudica si dice gusto; l'attività produttrice, genio: genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente identici.

Questa identità viene intravveduta allorché si osserva comunemente che il critico deve avere alcunché della genialità dell'artista, e che l'artista deve essere fornito di gusto; ovvero che vi ha un gusto attivo (produttore) e uno passivo (riproduttore). Ma in altre, anche comuni, osservazioni essa viene negata, allorché si parla di un gusto senza genio, o di un genio senza gusto. Osservazioni, queste ultime, vuote di senso, se non alludessero a differenze quantitative; chiamandosi genî senza gusto coloro che producono opere d'arte, indovinate nelle parti culminanti e trascurate e difettose in quelle secondarie, e uomini di gusto senza genio coloro che, mentre sanno raggiungere alcuni pregi isolati o secondarî, non hanno la forza necessaria per

una vasta sintesi artistica. Spiegazioni analoghe si possono dare facilmente di altre proposizioni simili. Ma porre una differenza sostanziale tra genio e gusto, tra produzione e riproduzione artistica, renderebbe inconcepibili la comunicazione e il giudizio. Come si potrebbe giudicare da noi ciò che ci restasse estraneo? Come ciò ch'è prodotto di una data attività si potrebbe giudicare con un'attività diversa? Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; l'uno avrà forze per dieci, l'altro per cento; il primo, per elevarsi a una certa altezza, avrà bisogno dell'appoggio dell'altro: ma la natura d'entrambi dev'essere la medesima. Per giudicare Dante ci dobbiamo levare all'altezza di lui: empiricamente, s'intende bene, noi non siamo Dante, né Dante è noi; ma, in quel momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una cosa sola. Soltanto in questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino con le grandi, e s'aggrandiscano con esse, nella universalità dello spirito.

Analogia con le altre attività.

Osserviamo per incidente che ciò che si è detto del giudizio estetico vale per ogni altra attività e per ogni altro giudizio; e che allo stesso modo si fa la critica scientifica, economica, etica. Per fermarci al caso di quest'ultima, solo se ci rimettiamo idealmente nelle condizioni medesime in cui si trovò chi prese una data risoluzione, possiamo giudicare se questa fu morale o immorale. Altrimenti, un'azione ci resterebbe incomprensibile e quindi ingiudicabile. Un omicida può essere un furfante o un eroe: se ciò riesce, in certi limiti, indifferente alla difesa sociale, che condanna alla stessa pena l'uno e l'altro, non è indifferente a chi voglia distinguere e giudicare dal punto di vista morale, e non si può quindi esimere dal rifare la psicologia individuale dell'omicida, per determinare la vera figura, non più soltanto giuridica ma morale, dell'azione di lui. Anche

nell'Etica si è parlato qualche volta di un gusto, di un tatto morale, che risponderebbe a ciò che di solito si chiama coscienza morale, cioè all'attività stessa della buona volontà.

Critica dello assolutismo (intellettualismo) e del relativismo estetici.

La spiegazione, esposta di sopra, del giudizio o riproduzione estetica dà insieme ragione e torto agli assolutisti e ai relativisti; a coloro che affermano che vi sia un gusto assoluto, e a coloro che ciò negano.

Gli assolutisti, che affermano potersi giudicar del bello, hanno ragione; ma la teorica che pongono a base della loro affermazione, è insostenibile. Concepiscono il bello, ossia il valore estetico, come qualcosa che sia posto fuori dell'attività estetica; come un concetto o un modello che l'artista realizzi nella sua opera, e di cui il critico si valga poi per giudicare l'opera stessa. Concetti e modelli, che in arte non esistono; giacché, proclamandosi che ogni opera d'arte è giudicabile solo in sé stessa, e che ha in sé il suo modello, si è venuto insieme ad affermare l'inesistenza dei modelli oggettivi di bellezza, sieno essi concetti intellettuali o idee sospese nel cielo metafisico.

E, proclamando ciò, gli avversarî, i relativisti, hanno interamente ragione, e compiono un progresso. Se non che, a sua volta, la ragionevolezza iniziale della loro tesi si converte poi in una teorica falsa. Ripetendo l'antico adagio, che dei gusti non si disputa, essi credono che l'espressione estetica sia dello stesso genere del piacevole e dello spiacevole, il quale ciascuno sente a suo modo, e su cui non si disputa. Ma piacevole e spiacevole sono, come sappiamo, fatti utilitarî e pratici; e quindi i relativisti vengono a negare la peculiarità del fatto estetico, confondendo da capo l'espressione con l'impressione, il teoretico col pratico.

La soluzione giusta consiste nel rigettare così il relativismo o psicologismo, come il falso assolutismo; e nel riconoscere che il criterio del gusto è assoluto, ma di una assolutezza diversa da quella dell'intelletto, che si svolge

nel raziocinio; è assoluto dell'assolutezza intuitiva della fantasia. È da riconoscere perciò come bello qualsiasi atto di attività espressiva che sia davvero tale, e come brutto qualunque fatto, in cui entrino in lotta insoluta attività espressiva e passività.

Critica del relativismo relativo.

Tra assolutisti e relativisti assoluti è una terza classe, che potrebbe chiamarsi dei relativisti relativi. Costoro affermano l'assolutezza dei valori in altri campi, in quello, p. e., della Logica o dell'Etica, ma la negano nel campo estetico. Che si disputi di scienza o di morale, sembra loro naturale e giustificato; giacché la scienza riposa sull'universale, comune a tutti gli uomini, e la morale sul dovere, anch'esso legge della natura umana; ma come disputare dell'arte, che riposa sulla fantasia? Se non che, non solo l'attività fantastica è universale e appartiene alla natura umana, come il concetto logico e il dovere pratico; ma contro la riferita tesi intermedia è da porre un'obiezione capitale. Negando l'assolutezza della fantasia, si verrebbe a negare anche quella della verità intellettuale o concettuale, e, implicitamente, della morale. La morale non ha forse per presupposto le distinzioni logiche? e come altrimenti queste sono conosciute se non in espressioni e parole, ossia in forma fantastica? Tolta l'assolutezza della fantasia, la vita dello spirito vacillerebbe nella base. L'individuo non intenderebbe piú l'altro individuo, anzi neppure il sé stesso di un momento prima, il quale è già, considerato nel momento dopo, un altro individuo.

Obiezione fondata sul variare dello stimolo e della disposizione psichica.

Pure, la varietà dei giudizî è un fatto indubitabile. Gli uomini sono discordi in apprezzamenti logici, etici, economici; e discordi egualmente, o ancora piú, in quelli estetici. Se alcune cagioni da noi menzionate di sopra (fretta, pregiudizî, passioni, ecc.) possono attenuare l'importanza di codesta discordia, non per ciò l'annullano. Nel parlare degli stimoli della riproduzione, abbiamo usata una

cautela, dicendo che la riproduzione ha luogo, se tutte le altre condizioni restano pari. Restano forse pari? L'ipotesi risponde alla realtà?

Sembra che no. Riprodurre più volte un'impressione mediante uno stimolo fisico adatto, importa che questo non si sia alterato, e che l'organismo si trovi nelle medesime condizioni psicologiche, in cui era quando ebbe l'impressione che si vuol riprodurre. Ora è un fatto che lo stimolo fisico si altera continuamente, e così anche le condizioni psicologiche.

Le pitture a olio anneriscono, quelle a fresco diventano sbiadite, le statue perdono nasi e mani e gambe, le architetture rovinano totalmente o parzialmente, dell'esecuzione di una musica si smarrisce la tradizione, il testo di una poesia è corrotto da cattivi copisti o da cattive stampe. Questi sono esempî ovvî di mutazioni, che accadono ogni giorno negli oggetti o stimoli fisici. Circa le condizioni psicologiche, non ci fermeremo sul caso del diventar sordi o ciechi, cioè della perdita d'interi ordini d'impressioni psichiche; caso particolare e di secondaria importanza di fronte a quello fondamentale, quotidiano, immancabile, del mutarsi perpetuo della società intorno a noi e delle condizioni interne della nostra vita individuale. Le manifestazioni foniche, ossia le parole e i versi della *Comedia* dantesca debbono produrre su d'un cittadino italiano, che pratichi la politica della terza Roma, impressione ben diversa da quella che provava un ben informato e affiatato coetaneo del poeta. La Madonna di Cimabue è sempre in S. Maria Novella; ma essa parla al visitatore odierno come ai fiorentini del Dugento? e, se anche il tempo non l'avesse annerita, l'impressione non dovrebbe essere del tutto diversa? E perfino su di un medesimo individuo poeta, una poesia, composta in gioventú, come può far la stessa impressione quando egli la rilegga in età senile, con disposizioni psichiche affatto mutate?

Critica della distinzione dei segni in naturali e convenzionali.

È vero che alcuni estetici hanno tentata una distinzione tra stimoli e stimoli, tra segni naturali e convenzionali, i primi dei quali avrebbero un effetto costante e per tutti, e i secondi solo per circoli ristretti. Segni naturali sarebbero, a loro parere, quelli della pittura; convenzionali, le parole della poesia. Ma la differenza tra gli uni e gli altri è solo di grado. Molte volte è stato affermato che la pittura è un linguaggio che s'intende da chiunque, diversamente da ciò che accade per la poesia. In questo, per l'appunto, Leonardo poneva una delle prerogative della sua arte, che « non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue come hanno le lettere », e soddisfa agli uomini e agli animali; raccontando l'aneddoto di quel ritratto di un padre di famiglia, « cui facean carezze li piccioli figliuoli, che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e gatta della medesima casa ». Ma altri aneddoti, come quelli dei selvaggi che toglievano in iscambio la figura di un soldato per quella di una barca, o un ritratto di uomo a cavallo consideravano come fornito di una sola gamba, scoterebbero la fede nei lattanti, nei cani e nei gatti, intelligenti di pittura. Per fortuna, non occorrono ardue ricerche per avvedersi che i quadri, e le poesie, e qualsiasi opera d'arte, non producono effetto se non su animi preparati. Segni naturali non esistono; giacché tutti sono a un modo stesso convenzionali, o, per parlare con maggiore esattezza, storicamente condizionati.

Il superamento della varietà.

Ciò posto, come ottenere che l'espressione venga riprodotta per mezzo dell'oggetto fisico? che si abbia il medesimo effetto, quando le condizioni non sono piú le medesime? E non parrebbe necessario, piuttosto, concludere che le espressioni, malgrado gl'istrumenti fisici foggiati all'uopo, sono irriproducibili; e che ciò che si chiama riproduzione consiste in espressioni sempre nuove? — Tale infatti sarebbe la conclusione, se le varietà delle condizioni fisiche

e psichiche fossero intrinsecamente insuperabili. Ma, poiché l'insuperabilità non ha nessun carattere di necessità, bisogna invece concludere: che la riproduzione ha luogo sempre che possiamo rimetterci nelle condizioni tra le quali fu prodotto lo stimolo (bello fisico).

In queste condizioni non solo ci possiamo rimettere per astratta possibilità, ma ci rimettiamo di fatto, continuamente. La vita individuale, ch'è comunione con noi stessi (col nostro passato), e la vita sociale, ch'è comunione coi nostri simili, non sarebbero possibili altrimenti.

I restauri e l'interpretazione storica.

Per ciò che riguarda l'oggetto fisico, i paleografi e filologi, restitutori dei testi nella loro fisonomia originale, i restauratori di quadri e di statue, e simili categorie di lavoratori si sforzano appunto di conservare o ridare all'oggetto fisico tutta l'energia primitiva. Certamente, sono sforzi che non sempre riescono, o non sempre riescono completamente, anzi non mai o quasi è dato ottenere una completa restaurazione nei minimi particolari. Ma l'insuperabile è qui meramente accidentale, e non può farci disconoscere i risultati favorevoli che pur si raggiungono.

A reintegrare in noi le condizioni psicologiche che si sono mutate attraverso la storia, lavora egualmente l'interpetrazione storica; la quale ravviva il morto, compie il frammentario, ci dà modo di vedere un'opera d'arte (un oggetto fisico) come la vedeva l'autore, nel momento della produzione.

Condizione di codesto lavorio storico è la tradizione, mediante la quale è possibile raccogliere gli sparsi raggi e farli convergere a un fuoco. Noi, con la memoria, circondiamo lo stimolo fisico di tutti i fatti tra i quali esso nacque; e cosí rendiamo possibile che rioperi su noi come operava su chi lo produsse.

Dove la tradizione è spezzata, l'interpetrazione si arresta; i prodotti del passato, allora, restano per noi muti.

Cosí ci sono inattingibili le espressioni contenute nelle iscrizioni etrusche o in quelle messapiche; cosí, per alcuni prodotti dell'arte dei selvaggi, si ode ancora discutere dagli etnografi, se siano, nientemeno, pitture o scritture; cosí gli archeologi e i preistorici non riescono sempre a stabilire con certezza se le figurazioni, che si vedono sulla ceramica di una data regione, e su altri istrumenti d'uso, sieno di contenuto religioso o profano. Ma l'arresto dell'interpetrazione, come quello della restituzione, non è mai un limite definitivamente insuperabile; e le scoperte, che accadono ogni giorno, e ch'è lecito sperare sempre maggiori, di nuove fonti storiche e di nuovi modi di sfruttare meglio le antiche, riattaccano appunto le tradizioni spezzate.

Né si vuol negare che l'erronea interpetrazione storica produca talora, per cosí dire, palinsesti, dandoci nuove espressioni sulle antiche, fantasie artistiche in vece di riproduzioni storiche. Il cosí detto fascino del passato dipende in parte da queste espressioni nostre, che tessiamo sulle storiche. Cosí nelle opere della plastica ellenica, si è scorta la calma e la serena intuizione della vita di quei popoli, che pur sentirono tanto pungente il dolore universale; cosí nelle figure dei santi bizantini si è ravvisato perfino il « terrore dell'anno Mille », quel terrore ch'è un equivoco o una leggenda artificiale, foggiata da tardi eruditi. Ma la critica storica tende appunto a circoscrivere le fantasticherie e a stabilire con esattezza il punto di vista dal quale bisogna guardare.

Pel processo sopradescritto noi viviamo in comunicazione cogli altri uomini, del presente e del passato; e, non perché si dia talvolta, e anche sovente, l'incompreso o il malcompreso, si deve concludere che, allorché crediamo di fare un dialogo, facciamo sempre un monologo; anzi che non possiamo nemmeno ripetere il monologo, fatto altra volta in noi medesimi.

XVII

La storia della letteratura e dell'arte

Questa breve esposizione del metodo mediante il quale si ottiene la reintegrazione delle condizioni originarie in cui fu prodotta l'opera d'arte, e quindi la possibilità della riproduzione e del giudizio, mostra a quale importante funzione adempiano le ricerche storiche, concernenti le opere artistiche e letterarie; ciò che si chiama, di solito, il metodo o la critica storica nella letteratura e nell'arte.

La critica storica nella letteratura e nell'arte. Sua importanza.

Senza la tradizione e la critica storica, il godimento di tutte o quasi tutte le opere d'arte prodotte una volta dall'umanità sarebbe irremissibilmente perduto: noi saremmo poco piú che animali, immersi nel solo presente o in un passato ben vicino. È da fatui spregiare e deridere chi ricostituisca un testo autentico, spieghi il senso di parole e costumanze, investighi le condizioni tra le quali visse un artista, e compia tutti quei lavori che ravvivano le fattezze e il colorito originario delle opere d'arte.

Talvolta, il giudizio spregiativo o negativo concerne la presunta o provata inutilità di molte ricerche pel fine della retta intelligenza delle opere artistiche. Ma, in primo luogo, è da osservare che le ricerche storiche non adempiono al solo scopo di aiutare a riprodurre e giudicare le opere artistiche: la biografia di uno scrittore o di un artista, per esempio, e la ricerca dei costumi di un'epoca,

hanno anche scopo e interesse a sé, cioè estraneo alla storia dell'arte ma non ad altre forme di storiografia. Che se si vuole alludere a quelle indagini che sembra non presentino interesse di sorta e non adempiano a scopo alcuno, è da osservare ancora che il ricercatore storico deve spesso adattarsi all'ufficio, poco glorioso ma utile, di catalogatore di fatti; i quali restano per allora informi, incoerenti e insignificanti, ma sono riserva e miniera per lo storico futuro e per chiunque altro possa averne d'uopo per qualche fine. Allo stesso modo, in una biblioteca, si collocano sul palchetto, e si notano nelle schede, anche libri che nessuno richiede in lettura, ma che, una volta o l'altra, potranno essere richiesti. Certo, come un bibliotecario intelligente dà la preferenza all'acquisto e alla catalogazione di quei libri che si prevede possano servire di piú e meglio; cosí anche i ricercatori intelligenti hanno il fiuto di ciò che serve, o potrà piú facilmente servire, del materiale di fatti in cui vanno frugando; laddove altri, meno intelligenti, meno ben dotati, piú frettolosamente produttivi, accumulano inutile ciarpame, rifiuti e spazzature, e si perdono in sottigliezze e discussioni pettegole. Ma ciò appartiene all'economia della ricerca, e non ci riguarda. Riguarda, tutt'al piú, il maestro che dà i temi, l'editore che paga la stampa, e il critico che è chiamato a lodare e biasimare gli operai della ricerca.

È evidente, d'altra parte, che le ricerche storiche, rivolte a illuminare un'opera d'arte, non bastano da sole a farla rinascere nel nostro spirito, mettendoci in grado di giudicarla; ma presuppongono il gusto, cioè la fantasia sveglia ed esercitata. La maggiore erudizione storica può accoppiarsi a un gusto rozzo o altrimenti deficiente, a una fantasia poco agile, a un cuore, come si dice comunemente, arido e freddo, negato all'arte. — Quale il male minore: una grande erudizione con gusto deficiente, o un gusto

naturale accompagnato da molta ignoranza? La questione è stata mossa molte volte, e, forse, converrebbe negarla, perché tra due mali non si sa quale sia il minore, o che cosa ciò significhi. Il semplice erudito non riesce mai a mettersi in comunicazione diretta con gli spiriti magni, e s'aggira di continuo pei cortili, le scale e le anticamere dei loro palagi; ma l'ignorante ben dotato o passa indifferente innanzi a capolavori per lui inaccessibili o, in vece d'intendere le opere d'arte quali sono effettivamente, ne inventa, egli, altre, con l'immaginazione. Se non che, la laboriosità del primo può almeno illuminare gli altri; ma la genialità del secondo resta del tutto sterile. Come, dunque, in un certo rispetto, cioè in quello collettivo e sociale, non preferire l'erudito coscienzioso al geniale inconcludente, che non è poi geniale davvero, se si rassegna, e in quanto si rassegna, a non concludere?

La storia artistica e letteraria. Sua distinzione dalla critica storica e dal giudizio estetico.

Da quei lavori storici, che si servono delle opere d'arte ma per scopi estranei (biografia, storia civile, religiosa, politica, ecc.), e anche dall'erudizione storica diretta a preparare la sintesi estetica della riproduzione, bisogna distinguere accuratamente la storia dell'arte e della letteratura.

La differenza dei primi da questa è palmare. La storia artistica e letteraria ha per soggetto principale le opere d'arte stesse; quegli altri lavori chiamano e interrogano le opere d'arte, ma soltanto come testimoni, da cui cavare la verità di fatti non estetici. Meno profonda può sembrare la seconda differenza a cui abbiamo accennato. Pure, è grandissima. L'erudizione, rivolta a rischiarare l'intelligenza delle opere d'arte, mira semplicemente a far sorgere un certo fatto interno, una riproduzione estetica. La storia artistica e letteraria non nasce, invece, se non dopo che tale riproduzione sia stata ottenuta; e importa, dunque, un lavoro ulteriore.

Oggetto di essa, come di qualunque storia, è dire precisamente quali fatti siano accaduti nella realtà, e cioè quali fatti artistici e letterarî. Chi, dopo avere raccolta l'erudizione storica necessaria, riproduce in sé e gusta un'opera d'arte, può restare semplice uomo di gusto, o esprimere, tutt'al piú, il proprio sentimento con un'esclamazione di bello o di brutto. Ciò non basta perché si diventi storico della letteratura e dell'arte: occorre dell'altro, e cioè bisogna che si faccia seguire una seconda operazione interna alla semplice riproduzione. Qual'è questa nuova operazione? È, a sua volta, un'espressione: è l'espressione della riproduzione; la descrizione, esposizione o rappresentazione storica. Tra l'uomo di gusto e lo storico c'è, dunque, questa differenza: che il primo riproduce soltanto, nel suo spirito, l'opera d'arte; il secondo, dopo averla riprodotta, la rappresenta storicamente, ossia applicando quelle categorie per le quali, come sappiamo, la storia si differenzia dalla pura arte. La storia artistica e letteraria è, perciò, un'opera d'arte storica su di una o piú altre opere d'arte.

La denominazione: critico artistico o critico letterario, si adopera in vario senso: talora riferendola all'erudito, che lavora in servigio della letteratura; tal'altra, allo storico che espone nella loro realtà le opere artistiche del passato; piú spesso, a entrambi. Qualche volta, per critico s'intende piú strettamente colui che giudica e descrive le opere della letteratura contemporanea; e per storico, chi si occupa di quelle meno recenti. Usi linguistici e distinzioni empiriche e trascurabili; giacché la vera differenza è tra erudito, uomo di gusto e storico d'arte; parole che designano come tre stadî successivi di lavoro, ciascuno indipendente relativamente, ossia rispetto al seguente, ma non rispetto al precedente. Si può essere, come abbiamo visto, semplici eruditi, poco capaci di comprendere le opere

di arte; si può essere magari uomini eruditi e di gusto, pur non essendo capaci di scrivere una pagina di storia artistica e letteraria; ma lo storico compiuto e vero, pur contenendo in sé, come precedenti necessarî, l'erudito e l'uomo di gusto, deve aggiungere alle qualità di questi la virtú della comprensione e rappresentazione storica.

La metodica della storia artistica e letteraria presenta problemi e difficoltà, alcune comuni a ogni metodica storica, altre a essa peculiari, perché derivanti dal concetto stesso dell'arte.

La metodica della storia artistica e letteraria.

La storia si suole distinguere in storia dell'uomo, storia della natura e storia mista di entrambe le precedenti. Senza qui esaminare la solidità di questa distinzione, è chiaro che la storia artistica e letteraria rientra, a ogni modo, nella prima, concernendo un'attività spirituale, ossia propria dell'uomo. E, poiché quest'attività è il suo subietto, si scorge da ciò come sia assurdo proporsi il problema storico dell'origine dell'arte; formola con la quale è giusto notare che si sono intese, a volta a volta, cose molto diverse. Origine molto spesso ha significato: natura o indole del fatto artistico; nel qual caso si aveva di mira un vero problema scientifico o filosofico, il problema appunto che la nostra trattazione ha finora procurato di risolvere. Altra volta, per origine si è intesa la genesi ideale, la ricerca della ragion dell'arte, la deduzione del fatto artistico da un sommo principio che contiene in sé lo spirito e la natura; problema filosofico, anche questo, e compimento del precedente, anzi coincidente con esso, sebbene sia stato talvolta stranamente interpetrato e risoluto da alcune arbitrarie e semifantastiche metafisiche. Ma, quando poi si è voluto cercare proprio in qual modo si sia storicamente formata la funzione artistica, si è caduti nell'assurdo al quale abbiamo accennato. Se l'espressione è la prima forma della coscienza, come cercare l'origine storica di ciò

Critica del problema dell'origine dell'arte.

che non è prodotto della natura, e della storia umana è presupposto? come dare la genesi storica di ciò che è una categoria, mediante cui si comprende ogni genesi e fatto storico? L'assurdo è nato dal paragone con le istituzioni umane, che si son formate, infatti, nel corso della storia, e nel corso di questa sono sparite o possono sparire. Tra il fatto estetico e un'istituzione umana (quale il matrimonio monogamico o il feudo), corre una differenza paragonabile in qualche modo a quella tra i corpi semplici e i composti nella chimica: dei primi non si può indicare la formazione, altrimenti non sarebbero semplici; e, se di qualcuno si giunge a trovarla, questo cessa di esser semplice e passa tra i composti.

Il problema dell'origine dell'arte, storicamente inteso, è giustificato solo quando si proponga di cercare, non già la formazione della funzione, ma dove e quando l'arte sia per la prima volta apparsa (apparsa, cioè, in modo rilevante), in quale punto o regione del globo, in quale punto o epoca della sua storia; quando, cioè, s'indaghi, non già l'origine dell'arte, ma la storia piú antica o primitiva di questa. Problema ch'è tutt'uno con quello dell'apparizione della civiltà umana sulla terra. A risolverlo mancano certamente i dati, ma non l'astratta possibilità, come, d'altra parte, abbondano i tentativi di soluzioni e le ipotesi.

Il criterio del progresso e la storia.

Ogni configurazione di storia umana ha per base il concetto del progresso. Ma per progresso non è da intendere la fantastica e metafisica legge del progresso, la quale, con forza irresistibile, menerebbe le generazioni umane a non si sa quali destini definitivi, secondo un piano provvidenziale, che noi potremmo indovinare e intendere poi nella sua logica. Una supposta legge di questo genere è la negazione della storia stessa, di quell'accidentalità ed empiricità, di quella contingenza, che distingue il fatto concreto dall'astrazione. E, per la medesima ragione, il

progresso non ha che vedere con la cosí detta legge di evoluzione; la quale, se significa il fatto concreto della realtà che si evolve (cioè, ch'è realtà), non è legge; e, se è legge, si confonde con la legge del progresso, nel significato or ora esposto. Il progresso, di cui qui parliamo, non è altro se non il concetto stesso dell'attività umana, la quale, lavorando sulla materia fornitale dalla natura, ne vince gli ostacoli e la sottomette ai suoi scopi.

Siffatto concetto del progresso, ossia dell'attività umana applicata a una data materia, è il punto di vista dello storico dell'umanità. Chiunque non sia semplice raccoglitore di fatti slegati, puro ricercatore o incoerente cronista, non può mettere insieme la piú piccola narrazione di fatti umani, se non ha un punto di vista determinato, ossia una sua propria convinzione circa il concetto dei fatti di cui assume di fare la storia. Dall'ammasso confuso e discordante dei fatti bruti non si riesce all'opera d'arte storica se non mediante questa appercezione, che rende possibile ritagliare in quella mole rude e indigesta una rappresentazione determinata. Lo storico di un'azione pratica deve sapere che cosa è economia e che cosa è morale; lo storico delle matematiche, che cosa sono le matematiche; quello della botanica, che cosa è la botanica; quello della filosofia, che cosa è la filosofia. O se queste cose non le sa davvero, deve almeno illudersi di saperle; altrimenti non potrà neppure illudersi di raccontare una storia.

Non possiamo estenderci nel dimostrare la necessità e l'immancabilità di questo criterio soggettivo (che si concilia con la massima oggettività, e imparzialità e scrupolosità nella riferenza dei dati di fatto, e anzi ne è elemento costitutivo) in ogni narrazione delle cose del genere umano. Basta leggere qualsiasi libro di storia, per scoprire subito il punto di vista dell'autore, se questi è storico tale che sia degno del nome e sappia il fatto suo. Vi sono sto-

rici liberali e storici reazionarî, razionalisti e cattolici, per ciò che riguarda la storia politica o sociale; storici metafisici, empiristi, scettici, idealisti, spiritualisti, per ciò che riguarda la storia della filosofia. Storici puramente storici non ve ne sono e non ve ne possono essere. Erano forse privi di vedute politiche e morali Tucidide e Polibio, Livio e Tacito, il Machiavelli e il Guicciardini, il Giannone e il Voltaire, e, nel secolo nostro, il Guizot o il Thiers, il Macaulay o il Balbo, il Ranke o il Mommsen? E, nella storia della filosofia, dall'Hegel, che pel primo la sollevò a grande altezza, al Ritter, allo Zeller, al Cousin, al Lewes, al nostro Spaventa, quale di costoro non ha avuto il suo concetto di progresso e criterio di giudizio? Nella stessa storiografia dell'Estetica, si ha forse una sola opera di qualche valore che non sia condotta dal punto di vista di questo o quello indirizzo (hegeliano o herbartiano), da un punto di vista sensualistico o da uno eclettico e via dicendo? Per isfuggire all'ineluttabile necessità del prender partito lo storico dovrebbe diventare un eunuco, politico o scientifico; e la storia non è mestiere da eunuchi. Costoro saranno buoni, tutt'al piú, a mettere insieme quei grossi volumi di non inutile erudizione, *elumbis atque fracta*, che si dice, non senza ragione, fratesca.

Se, dunque, il concetto di progresso, il punto di vista, il criterio, è inevitabile, il meglio che si possa fare è, non già tentare di sfuggirlo, ma procurarsene il migliore possibile. E a questo ciascuno tende, con tutte le sue forze, allorché forma laboriosamente e seriamente le proprie convinzioni. Non si dia credito agli storici, che professano di voler interrogare i fatti, senza mettervi dentro niente di proprio. È quella, tutt'al piú, una loro ingenuità e illusione: l'alcunché di proprio, se sono storici per davvero, ve lo metteranno sempre, anche senz'accorgersene; o crederanno di averlo evitato solo perché vi avranno accen-

nato per sottintesi, ch'è poi il modo piú insinuante e penetrativo.

Inesistenza di un'unica linea progressiva nella storia artistica e letteraria.

Del criterio del progresso la storia artistica e letteraria, come qualunque altra, non può fare di meno. Che cosa sia davvero una data opera d'arte, non possiamo esporre se non movendo da un concetto dell'arte per fissare il problema artistico che l'autore di essa doveva sciogliere, e determinare se ne ha raggiunta la soluzione o di quanto e in qual modo n'è restato discosto. Ma importa notare che il criterio del progresso assume nella storia artistica e letteraria forma differente da quella che prende (o si crede che prenda) nella storia della scienza.

Si suole rappresentare tutta la storia della scienza su d'un'unica linea di progresso e regresso. La scienza è l'universale, e i problemi di essa sono collegati in un unico vasto sistema, o problema complessivo. Sullo stesso problema della natura della realtà e della conoscenza si affaticarono tutti i pensatori: contemplatori indiani e filosofi ellenici, cristiani e maomettani, teste nude e teste con turbante, teste con parrucca e teste con nero berretto (come disse l'Heine); e si affaticheranno, con la nostra, le generazioni future. Se ciò sia vero o no per la scienza, sarebbe lungo qui ricercare. Ma, per l'arte, certamente non è vero: l'arte è intuizione, e l'intuizione è individualità, e l'individualità non si ripete. Sarebbe perciò affatto erroneo porre la storia della produzione artistica del genere umano su d'una sola linea progressiva e regressiva.

Tutt'al piú, e lavorando alquanto di generalizzazione e astrazione, si può ammettere che la storia dei prodotti estetici presenti, sí, cicli progressivi, ma ciascuno col proprio problema, e progressivo solo rispetto a quel problema. Allorché molti si travagliano su per giú intorno a una medesima materia, senza riuscire a darle la forma adatta, ma a questa forma sempre piú avvicinandosi, si dice

che vi ha progresso; e, quando sopraggiunge chi le dà la forma definitiva, si dice che il ciclo è compiuto, il progresso è finito. Esempio tipico può essere qui (e si prenda quale esempio, e se ne tolleri l'eccessiva semplificazione) il progresso nell'elaborazione del modo di sentire la materia cavalleresca, durante la Rinascenza italiana, dal Pulci all'Ariosto. Con l'insistere ancora su quella stessa materia, dopo l'Ariosto, non si poteva avere se non la ripetizione o imitazione, il diminuire o l'esagerare, il guastare il già fatto, insomma la decadenza. Esempio, gli epigoni ariosteschi. Il progresso comincia col ricominciare di un nuovo ciclo. Esempio, il Cervantes, che è piú apertamente e consciamente ironico. E in che consistette la decadenza generale della letteratura italiana sulla fine del Cinquecento, se non in questo non aver piú altro da dire, e ripetere, esagerando, i motivi già trovati? Se gl'italiani, in quel tempo, avessero almeno saputo esprimere la loro decadenza, già non sarebbero stati piú del tutto scaduti; e avrebbero anticipato il movimento letterario del periodo del Risorgimento. Dove la materia non è la medesima, non vi ha ciclo progressivo. Né lo Shakespeare progredí su Dante, né il Goethe sullo Shakespeare; ma Dante sugli autori medievali di visioni e lo Shakespeare sui drammaturgi del periodo elisabettiano, e il Goethe, col *Werther* e col primo *Fausto*, sugli scrittori dello *Sturm und Drang*. Se non che, questo modo di presentare la storia della poesia e dell'arte include, come abbiamo avvertito, un qualcosa di astratto, che ha valore meramente pratico e non rigorosamente filosofico. Non solo l'arte dei selvaggi non è inferiore, come arte, a quella dei popoli piú civili, se è correlativa alle impressioni del selvaggio; ma ogni individuo, anzi ogni momento della vita spirituale di un individuo, ha il suo mondo artistico; e quei mondi sono tutti, artisticamente, incomparabili tra loro.

Errori contro questa legge.

Contro questa forma speciale del criterio del progresso nella storia artistica e letteraria molti hanno peccato e peccano. E vi ha, per esempio, chi si propone di rappresentare l'infanzia dell'arte italiana in Giotto, e la maturità di essa in Raffaello o in Tiziano; quasi che Giotto non sia compiuto e perfettissimo, data la materia sentimentale che aveva nell'animo. Egli non era in grado, certamente, di disegnare un corpo come Raffaello o di colorirlo come Tiziano; ma erano forse in grado, Raffaello o Tiziano, di creare il *Matrimonio di San Francesco con la Povertà*, o la *Morte di San Francesco*? Lo spirito dell'uno non era ancora attirato dalla floridezza corporea, che il Rinascimento mise in onore e fece oggetto di studio; quello degli altri era ormai incurioso di certi movimenti di ardore e di tenerezza, che attiravano l'uomo del Trecento. Come, dunque, istituire un paragone dove il termine di confronto manca?

Dello stesso difetto soffrono le celebri partizioni della storia dell'arte in periodo orientale, squilibrio tra idea e forma, con prevalenza della seconda; classico, equilibrio tra idea e forma; e romantico, nuovo squilibrio tra idea e forma, con prevalenza della prima; ovvero di arte orientale, imperfezione formale; classica, perfezione formale; romantica o moderna, perfezione di contenuto e forma. Come si vede, classico e romantico, tra i tanti significati, hanno ricevuto anche quello di periodi storici progressivi o regressivi rispetto alla realizzazione di non si sa quale ideale artistico dell'umanità.

Altri significati della parola « progresso » in fatto di estetica.

Non vi ha, dunque, un progresso estetico dell'umanità. Se non che, per progresso estetico s'intende talora, non già quel che propriamente significano le due parole accoppiate insieme, sì bene l'accumulamento sempre crescente delle nostre cognizioni storiche, che ci fa simpatizzare coi prodotti artistici di tutti i popoli e di tutti i tempi, o, come si dice, allarga il nostro gusto. Il divario appare già gran-

dissimo, se si paragona il secolo XVIII, cosí inetto a uscir da sé medesimo, con l'epoca nostra, che gusta insieme le arti ellenica e romana, piú genuinamente intese, e la bizantina, e la medievale, e l'araba, e quella del Rinascimento, e la cinquecentistica, e la barocca, e l'arte settecentesca; e va sempre meglio approfondendo l'egiziana, la babilonese, l'etrusca, anzi la preistorica. Certo, la differenza tra il selvaggio e l'uomo civile non sta nelle facoltà umane; giacché il primo ha, come il secondo, lingua, intelletto, religione e moralità, ed è uomo intero: sta solo in ciò che l'uomo civile penetra e domina con la sua attività teoretica e pratica una parte maggiore dell'universo. Noi non potremmo affermare di essere uomini spiritualmente piú gagliardi dei contemporanei, p. e., di Pericle; ma chi può negare che siamo piú ricchi di quelli? ricchi delle loro ricchezze, e di quelle di tanti altri popoli e generazioni, oltre che delle nostre?

In un altro significato, anche improprio, s'intende per progresso estetico la maggiore abbondanza delle intuizioni artistiche, e la minore copia di opere imperfette o scadenti, che un'epoca produce rispetto a un'altra. Cosí si può dire che alla fine del secolo XIII, o alla fine del XV, si ebbe in Italia un progresso estetico, un risveglio artistico.

In un terzo significato, infine, si parla di progresso estetico; avendo l'occhio, cioè, al raffinamento e alle complicazioni di stati d'animo, che ci rivelano le opere d'arte dei popoli piú civili in confronto con quelle dei popoli meno civili, dei barbari, dei selvaggi. Ma, in questo caso, il progresso è delle condizioni complessive della società, non dell'attività artistica, alla quale la materia è indifferente.

Questi sono i punti piú importanti concernenti la metodica della storia artistica e letteraria.

XVIII

Conclusione

Identità di Linguistica ed Estetica

Uno sguardo sul cammino percorso può mostrare che la nostra trattazione ha svolto tutto il suo programma. Avendo studiato l'indole della conoscenza intuitiva o espressiva, ch'è il fatto estetico o artistico (I e II), e caratterizzata l'altra forma di conoscenza, quella intellettuale, e le complicazioni secondarie di esse forme (III), ci è stato possibile criticare tutte le teorie estetiche erronee, che nascono dalla confusione tra le varie forme e dal trasporto indebito dei caratteri dell'una all'altra (IV), indicando insieme gli errori inversi che accadono nella teorica della conoscenza intellettuale e della storiografia (V). Passando a esaminare le relazioni tra l'attività estetica e le altre attività, non piú teoretiche ma pratiche, dello spirito, abbiamo indicato il carattere proprio di quella pratica e il posto ch'essa prende rispetto alla teoretica, cui segue; donde la critica dell'invasione dei concetti pratici nella teoria estetica (VI); e abbiamo distinte le due forme dell'attività pratica in economica ed etica (VII), giungendo al risultato che, oltre le quattro da noi analizzate, non vi sono altre forme dello spirito; donde (VIII) la critica di ogni Estetica metafisica. E, come non vi sono altre forme spirituali di pari grado, cosí non vi sono suddivisioni ori-

Riassunto della ricerca.

ginali delle quattro stabilite, e in particolare di quella estetica; dal che discende l'impossibilità di classi di espressioni e la critica della rettorica, cioè della partizione delle espressioni in semplici e ornate, e delle loro sottoclassi (IX). Ma il fatto estetico, per la legge dell'unità dello spirito, è, insieme, fatto pratico e, come tale, dà luogo al piacere e al dolore; il che ci ha condotti a studiare i sentimenti del valore in genere, e quelli del valore estetico, o del bello, in particolare (X), a criticare l'Estetica edonistica in tutte le sue varie apparizioni e complicazioni (XI), e a scacciare dal sistema estetico la lunga serie di concetti pseudoestetici, che vi erano stati introdotti (XII). Venendo, dalla produzione estetica, ai fatti della riproduzione, abbiamo dapprima investigato il fissarsi esterno dell'espressione estetica per uso di riproduzione, che è il cosí detto bello fisico, sia artificiale, sia naturale (XIII); e, da questa distinzione, ricavato la critica degli errori che nascono dal confondere il lato fisico con quello estetico dei fatti (XIV); e indicato il significato della tecnica artistica, ossia di quella che è la tecnica a servigio della riproduzione, criticando per tal modo le divisioni, i limiti e le classificazioni delle singole arti, e stabilendo i rapporti dell'arte con l'economica e con la morale (XV). Giacché, per altro, l'esistenza degli oggetti fisici stimolatori non basta alla piena riproduzione estetica, e si richiede per essa, inoltre, la rievocazione delle condizioni tra le quali lo stimolo in prima operò, abbiamo ancora studiato la funzione dell'erudizione storica, diretta a rimetterci in comunicazione con le opere del passato e a servire di fondamento al giudizio estetico (XVI). E abbiamo chiuso la nostra trattazione col mostrare come l'ottenuta riproduzione venga poi elaborata dalle categorie intellettuali, ossia con un'indagine circa la metodica della storia artistica e letteraria (XVII).

Il fatto estetico è stato, insomma, considerato in sé stesso e nelle sue relazioni con le altre attività spirituali, col sentimento del piacere e del dolore, coi fatti che si dicono fisici, con la memoria e con la elaborazione storica. Esso ci è passato innanzi da soggetto fino a quando diventa oggetto; cioè dal momento in cui nasce, via via, fino a quello in cui si muta per lo spirito in argomento di storia.

Può darsi che la nostra trattazione sembri assai scarna, quando si paragoni estrinsecamente ai grossi volumi consacrati, di solito, all'Estetica. Ma, se si osservi che quei volumi, per nove decimi, sono pieni di materie non pertinenti, quali le definizioni psicologiche o metafisiche dei concetti pseudoestetici (sublime, comico, tragico, umoristico, ecc.), o l'esposizione della pretesa Zoologia, Botanica e Mineralogia estetiche, e della storia universale giudicata esteticamente; e che vi è tirata dentro, e di solito storpiata, tutta la storia concreta dell'arte e della letteratura, coi relativi giudizî su Omero e su Dante, sull'Ariosto e sullo Shakespeare, sul Beethoven e sul Rossini, su Michelangelo e su Raffaello; non solo la nostra non apparirà più troppo scarna, ma sarà anzi giudicata ben più larga delle trattazioni solite; le quali poi tralasciano, o sfiorano appena, la maggior parte dei difficili problemi, propriamente estetici, su cui abbiamo sentito il dovere di travagliarci.

Identità della Linguistica con l'Estetica.

L'Estetica, come scienza dell'espressione, è stata, dunque, studiata da noi sott'ogni aspetto. Se non che, ci resta ancora da giustificare il sottotitolo di Linguistica generale, che abbiamo aggiunto al titolo del nostro libro; e porre e chiarire la tesi che la scienza dell'arte e quella del linguaggio, l'Estetica e la Linguistica, in quanto vere scienze, sono, non già due scienze distinte, ma una scienza sola. Non che vi sia una Linguistica speciale; ma la ricercata

scienza linguistica, Linguistica generale, in ciò che ha di riducibile a filosofia, non è se non Estetica. Chi si occupa di Linguistica generale, ossia di Linguistica filosofica, si occupa di problemi estetici, e viceversa. Filosofia del linguaggio e filosofia dell'arte sono la stessa cosa.

E invero, perché la Linguistica fosse scienza diversa dall'Estetica, essa non dovrebbe avere per oggetto l'espressione, ch'è per l'appunto il fatto estetico; vale a dire, si dovrebbe negare che linguaggio sia espressione. Ma una emissione di suoni, che non esprima nulla, non è linguaggio: il linguaggio è suono articolato, delimitato, organizzato, allo scopo dell'espressione. D'altra parte, perché la Linguistica fosse scienza speciale rispetto all'Estetica, essa dovrebbe avere per oggetto una classe speciale di espressioni. Ma l'inesistenza di classi di espressioni è un punto già da noi dimostrato.

Formolazione estetica dei problemi linguistici. Natura del linguaggio.

I problemi che procura risolvere e gli errori tra i quali si è dibattuta e si dibatte la Linguistica, sono i medesimi che occupano e intricano l'Estetica. Se non è sempre facile, è sempre, per altro, possibile ridurre le questioni filosofiche della Linguistica alla loro formola estetica.

Le dispute stesse circa l'indole dell'una trovano riscontro in quelle che si son fatte circa l'indole dell'altra. Così, si è disputato se la Linguistica sia disciplina storica o scientifica; e, distinto lo scientifico dallo storico, si è domandato se essa appartenga all'ordine delle scienze naturali o delle psicologiche, intendendosi per queste ultime tanto la Psicologia empirica, quanto le Scienze dello spirito. Lo stesso è accaduto per l'Estetica, che alcuni, confondendo l'espressione estetica con quella di significato fisico, considerano come scienza naturale; altri, equivocando tra espressione nella sua universalità e classificazione empirica delle espressioni, come scienza psicologica; altri an-

cora, negando la possibilità stessa di una scienza per tale materia, considerano come raccolta di fatti storici; finché non si giunge a riconoscere che essa appartiene alle scienze dell'attività o dei valori, che sono quelle dello spirito.

L'espressione linguistica, o parola, è parsa sovente un fatto d'interiezione, che rientri nelle cosí dette espressioni fisiche dei sentimenti, comuni agli uomini e agli animali. Ma non si è tardato a scorgere che tra un « ahi! », riflesso fisico del dolore, e una parola; anzi che tra quell' « ahi! », e l' « ahi! » usato come parola, intercede un abisso. Abbandonata la teorica dell'interiezione (o dell' « ahi! ahi! », come la chiamano scherzosamente i linguisti tedeschi), si è presentata l'altra dell'associazione o convenzione; la quale cade sotto l'obiezione medesima che distrugge l'associazionismo estetico in genere: la parola è unità e non molteplicità d'immagini, e la molteplicità non spiega, anzi presuppone, l'espressione da spiegare. Una variante dell'associazionismo linguistico è quello imitativo; cioè la teorica dell'onomatopea, che i medesimi linguisti deridono col nome di teorica del « bau-bau », dall'imitazione dell'abbaiar del cane, che dovrebbe dare il nome al cane, secondo gli onomatopeisti.

La teorica piú comune ai tempi nostri intorno al linguaggio (quando non sia addirittura un crasso naturalismo) consiste in una specie di eclettismo o miscuglio delle varie teorie a cui abbiamo accennato; assumendosi che il linguaggio sia prodotto in parte di interiezioni e in parte di onomatopee e convenzioni; dottrina del tutto degna della decadenza scientifica e filosofica della seconda metà del secolo decimonono.

Origine del linguaggio e suo svolgimento.

È qui da notare un errore in cui sono caduti quegli stessi fra i linguisti, che meglio hanno penetrato l'indole attivistica del linguaggio, quando, pur ammettendo ch'esso, nella sua origine, fu creazione spirituale, sostengono

che, in séguito, si è venuto accrescendo, in gran parte, per associazione. Ma la distinzione non regge; giacché origine non può significare, in questo caso, se non natura o indole; e, se il linguaggio è creazione spirituale, sarà sempre creazione; se è associazione, tale sarà stato fin dal principio. L'errore è nato dal non avere avvertito il generale principio estetico a noi noto: che le espressioni già prodotte debbono ridiscendere a impressioni per dar luogo alle nuove impressioni. Allorché produciamo nuove parole, trasformiamo di solito le antiche, variandone o allargandone il significato; ma questo procedere non è associativo, sí bene creativo, quantunque la creazione abbia per materiale le impressioni, non dell'ipotetico uomo primitivo, ma dell'uomo vivente da secoli in società e che ha immagazzinato, per cosí dire, nel suo organismo psichico tante cose, e, fra queste, tanto linguaggio.

Rapporto tra Grammatica e Logica.

La questione della distinzione tra il fatto estetico e l'intellettuale si è presentata in Linguistica come quella dei rapporti fra Grammatica e Logica. Tale questione ha avuto due soluzioni parzialmente vere: quella dell'indissolubilità di Logica e Grammatica, e quella della dissolubilità. E la soluzione completa è: che, se la forma logica è indissolubile dalla grammaticale (estetica), questa è dissolubile da quella.

I generi grammaticali o parti del discorso.

Se guardiamo una pittura che ritragga, p. e., un individuo che cammina per una via campestre, noi possiamo dire: « Questa pittura rappresenta un fatto di moto, il quale, se è concepito come volontario, si dice azione; e, giacché ogni moto suppone una materia, e ogni azione un ente che agisca, questa pittura presenta anche o una materia o un ente. Ma questo moto avviene in un determinato luogo, ch'è un pezzo di un dato astro (la Terra), e propriamente di ciò che si dice terraferma, e più propriamente di un pezzo alberato e coperto di erbe, che si

dice campagna, solcato naturalmente o artificialmente in un modo che si dice via. Ora, di quel dato astro che si dice Terra non vi è se non un sol esemplare: la Terra è un individuo. Ma terraferma, campagna, via sono generi o universali, giacché vi sono altre terreferme, altre campagne, altre vie ». Simili considerazioni potrebbero continuare per un pezzo. Sostituendo alla pittura da noi immaginata una frase che dica, p. e.: « Pietro cammina per una via campestre », e facendo le stesse considerazioni, otteniamo i concetti di verbo (moto o azione), di nome (materia o agente), di nome proprio, di nome comune; e cosí via.

Che cosa abbiamo fatto in entrambi i casi? Né piú né meno che sottomettere a un'elaborazione logica ciò che si presentava prima elaborato solo esteticamente; abbiamo, cioè, distrutto l'estetico per il logico. Ma, come nell'Estetica generale, l'errore comincia quando si vuol ritornare dal logico all'estetico e si domanda quale sia l'espressione del moto, dell'azione, della materia, dell'ente, del generale, dell'individuale, ecc.; cosí, in fatto di linguaggio, l'errore comincia allorché il moto o l'azione si dice verbo, l'ente o la materia, nome o sostantivo; e di tutti questi, nome e verbo e compagni, si fanno categorie linguistiche, o parti del discorso. La teorica delle parti del discorso è, in fondo, tutt'uno con quella dei generi artistici e letterarî, già criticata nell'Estetica.

È falso che il nome o il verbo si esprimano in determinate parole, distinguibili davvero da altre. L'espressione è un tutto indivisibile; il nome e il verbo non esistono in essa, ma sono astrazioni foggiate da noi, distruggendo la sola realtà linguistica, ch'è la proposizione. La quale ultima, poi, è da intendere, non già al modo solito delle grammatiche, ma come organismo espressivo di senso com-

piuto, da un'esclamazione a un poema. Ciò suona paradossale; eppure è verità semplicissima.

E, come, in Estetica, a causa dell'errore suddetto, si sono considerate imperfette le produzioni artistiche di alcuni popoli, presso i quali i pretesi generi sembrano essere ancora indiscriminati o, in parte, mancare; cosí, in Linguistica, la teorica delle parti del discorso ha generato l'errore analogo di distinguere le lingue in formate e informi, secondo che vi appaiano o no alcune di codeste pretese parti del discorso: p. e., il verbo.

L'individualità del parlare e la classificazione delle lingue.

La Linguistica ha scoperto anch'essa il principio dell'individualità irriducibile del fatto estetico, allorché ha affermato che la parola è il realmente parlato, e che non vi sono due parole veramente identiche; distruggendo cosí i sinonimi e gli omonimi, e mostrando l'impossibilità di tradurre davvero una parola in un'altra, dal cosí detto dialetto alla cosí detta lingua, o dalla cosí detta lingua materna alla cosí detta lingua straniera.

Ma a questa giusta veduta mal risponde poi il tentativo di classificare le lingue. Le lingue non hanno realtà fuori delle proposizioni e complessí di proposizioni realmente pronunziate o scritte, presso dati popoli, per determinati periodi; cioè fuori delle opere d'arte in cui concretamente esistono. E che cosa è l'arte di un dato popolo se non il complesso di tutti i suoi prodotti artistici? Che cosa è il carattere di un'arte (p. e., dell'arte ellenica o della letteratura provenzale), se non la fisonomia complessiva di quei prodotti? E come si può rispondere a questa domanda, se non facendo la storia dell'arte (della letteratura, ossia della lingua in atto)?

Sembrerà che questo ragionamento, pur avendo valore contro molte delle classificazioni solite delle lingue, non ne abbia poi alcuno contro la regina delle classificazioni, la storico-genealogica, gloria della filologia comparata. — E

così è, di certo; ma perché? Appunto perché la storico-genealogica non è classificazione. Chi fa la storia non classifica, e gli stessi filologi si sono affrettati ad avvertire che le lingue disponibili in serie storica (quelle di cui sia stata rintracciata la serie) sono, non già generi o specie distinte e staccate, ma un complesso di fatti nelle varie fasi del suo svolgimento.

Impossibilità di una grammatica normativa.

Il linguaggio è stato, talora, considerato come atto volontario o d'arbitrio. Ma altri hanno scorto l'impossibilità di creare il linguaggio artificialmente, per atto di volontà. « *Tu, Cæsar, civitatem dare potes homini, verbo non potes!* », fu detto già all'imperatore romano.

La natura estetica (e quindi teoretica) dell'espressione dà il modo di scorgere l'errore scientifico, ch'è nel concetto di una Grammatica (normativa), contenente i precetti del ben parlare. Errore contro il quale il buon senso si è sempre ribellato; ed esempio di tali ribellioni è il « Tanto peggio per la grammatica », attribuito al signor di Voltaire. Ma l'impossibilità di una grammatica normativa viene riconosciuta anche da quelli che la insegnano, allorché avvertono che lo scriver bene non s'impara per regole, che non v'ha regola senza eccezioni, e che lo studio della grammatica dev'essere condotto praticamente per letture ed esempî, che formino il gusto letterario. La ragione scientifica dell'impossibilità è in ciò che abbiamo dimostrato: che una tecnica del teoretico rappresenta una contradizione in termini. E che cosa vorrebbe essere la grammatica (normativa) se non appunto una tecnica dell'espressione linguistica, ossia di un fatto teoretico?

Organismi didascalici.

Ben diverso è il caso in cui la Grammatica è intesa come mera disciplina empirica, e cioè come raccolta di schemi utili all'apprendimento delle lingue, senza pretesa alcuna di filosofica verità. Anche le astrazioni delle parti del discorso sono allora ammessibili e giovevoli.

Organismo meramente didascalico hanno molti dei libri, che prendono il titolo di trattati di linguistica, e sono invece manuali scolastici. In essi, infatti, si trova di solito un po' di tutto: dalla descrizione dell'apparato fonico e delle macchine artificiali che possono imitarlo (fonografi), ai riassunti dei risultati piú importanti raggiunti dalla filologia indoeuropea, semitica, copta, cinese, o altra che sia; dalle generalità filosofiche sull'origine o natura del linguaggio ai consigli sul formato, la calligrafia, e l'ordinamento delle schede per gli spogli filologici. Ma quel tanto di nozioni, che in quei libri viene somministrato in modo frammentario e incompiuto intorno al linguaggio nella sua essenza, al linguaggio in quanto espressione, si risolve in nozioni di Estetica. Fuori dell'Estetica, che dà la conoscenza della natura del linguaggio, e della Grammatica empirica, ch'è un espediente pedagogico, non resta altro che la Storia delle lingue nella loro realtà vivente, cioè la storia dei prodotti letterarî concreti, sostanzialmente identica con la Storia della letteratura.

I fatti linguistici elementari, o le radici.

Il medesimo errore dello scambiare il fisico per l'estetico, da cui si originano le forme elementari del bello, si commette da coloro i quali cercano i fatti linguistici elementari, decorando di tal nome le divisioni delle serie piú lunghe di suoni fisici in serie piú brevi. Sillabe, e vocali, e consonanti, e le serie di sillabe dette parole, che, prese da sole, non dànno senso preciso, sono, non già fatti di linguaggio, ma semplici concetti fisici di suoni.

Altro errore dello stesso genere è quello delle radici, alle quali i piú accorti filologi dànno ora un valore assai limitato. Confusi tra loro i fatti fisici coi fatti linguistici o espressivi, e considerandosi poi che nell'ordine delle idee il semplice precede il complesso, si doveva finire col pensare che i fatti fisici piú piccoli fossero fatti piú semplici. Da ciò l'immaginata necessità che le lingue piú an-

tiche, le primitive, fossero state monosillabiche; e che il progresso della ricerca storica dovesse condurre a scoprire radici monosillabiche. Ma la prima espressione che (tanto per seguire l'ipotesi fantastica) il primo uomo ha concepito poté avere anche un riflesso fisico non fonico, ma mimico: estrinsecarsi non in una voce, ma in un gesto. E, posto che si fosse estrinsecata in una voce, non v'ha poi nessuna ragione di supporre che quella voce dovess'essere monosillabica o non piuttosto plurisillabica. I filologi accusano volentieri la loro ignoranza e la loro impotenza, se non riescono sempre a ricondurre il plurisillabismo al monosillabismo, e sperano nell'avvenire. Ma è una fede senza fondamento; come quell'accusa è un atto di umiltà derivante da una presunzione erronea.

Del resto, i limiti delle sillabe, come quelli delle parole, sono affatto arbitrarî, e distinti alla meglio per uso empirico. Il parlàre primitivo o il parlàre dell'uomo incolto è un continuo, scompagnato da ogni coscienza riflessa della divisione della parola e delle sillabe, che la scuola ci apprende. Su tali divisioni non si fonda nessuna legge di vera Linguistica. Si veda, a riprova, la confessione dei linguisti, che del iato, della cacofonia, della dieresi, della sineresi, non vi sono veramente leggi fonetiche, ma leggi soltanto di gusto e di convenienza; il che vuol dire leggi estetiche. E quali sono le leggi circa le parole, che non siano insieme leggi di stile?

Il giudizio estetico e la lingua modello.

Dal pregiudizio di una misura razionalistica del bello, da quel concetto che abbiamo detto della falsa assolutezza estetica, prende, infine, origine la ricerca della lingua modello, o del modo di ridurre l'uso linguistico all'unità: la questione, come viene chiamata da noi in Italia, dell'unità della lingua.

Il linguaggio è perpetua creazione; ciò che vien espresso linguisticamente non si ripete se non appunto come ripro-

duzione del già prodotto; le sempre nuove impressioni dànno luogo a mutamenti continui di suoni e di significati, ossia a sempre nuove espressioni. Cercare la lingua modello è, dunque, cercare l'immobilità del moto. Ciascuno parla, e deve parlare, secondo gli echi che le cose destano nella sua psiche, ossia secondo le sue impressioni. Non senza ragione il piú convinto sostenitore di qualsiasi soluzione del problema dell'unità della lingua (della lingua latineggiante, o trecentistica, o fiorentina), allorché parla poi per comunicare i suoi pensieri e farsi intendere, prova ripugnanza ad applicare la sua teorica; giacché sente che, col sostituire la parola latina, o trecentistica, o fiorentina, a quella di diversa origine ma che risponde alle sue impressioni, verrebbe a falsare queste: da parlatore diventerebbe vanitoso ascoltatore di sé medesimo; da uomo serio, pedante; da sincero, istrione. Scrivere secondo una teorica non è scrivere per davvero, ma, tutt'al piú, far della letteratura.

La questione dell'unità della lingua ritorna sempre in campo, perché, cosí come è posta, è insolubile, essendo fondata sopra un falso concetto di ciò che sia la lingua. La quale non è già arsenale di armi belle e fatte, e non è il vocabolario, che, per quanto si concepisca progressivo e dell'uso vivo, è sempre cimitero di cadaveri piú o meno abilmente imbalsamati, cioè raccolta di astrazioni.

Non vorremmo, con questo modo alquanto brusco di troncare la questione della lingua-modello o dell'unità della lingua, apparire men che rispettosi verso la lunga tratta di letterati che l'hanno per secoli agitata in Italia. Ma quegli ardenti dibattiti erano, in fondo, dibattiti di esteticità, e non di scienza estetica, di letteratura e non di teorica letteraria, di parlare e scrivere effettivi e non di scienza linguistica. L'errore di essi consisteva nel trasformare la manifestazione di un bisogno in una tesi scienti-

fica; l'esigenza dell'intendersi piú facilmente tra i componenti di un popolo diviso dialettalmente, nella richiesta filosofica di una lingua, una o ideale. Ricerca tanto assurda quanto è l'altra di una lingua universale, di una lingua che abbia l'immobilità del concetto e dell'astrazione. Il bisogno sociale del piú facile intendersi non si soddisfa se non con l'universalizzarsi della cultura e col crescere delle comunicazioni e degli scambî intellettuali tra gli uomini.

Conclusione.

Bastino queste osservazioni a mostrare che tutti i problemi scientifici della Linguistica sono i medesimi di quelli dell'Estetica, e gli errori e le verità dell'una sono gli errori e le verità dell'altra. Se Linguistica ed Estetica paiono due scienze diverse, ciò deriva dal fatto che con la prima si pensa a una grammatica, o a qualcosa misto di filosofia e di grammatica, cioè a un arbitrario schematismo mnemonico, e non già a una scienza razionale e a una pura filosofia del parlare. La grammatica, o quel certo che di grammaticale, induce anche nelle menti il pregiudizio, che la realtà del linguaggio consista in parole isolate e combinabili, e non già nei discorsi vivi, negli organismi espressivi, razionalmente indivisibili.

I linguisti o glottologi, filosoficamente dotati, che hanno meglio approfondite le questioni sul linguaggio, si trovano (per usare un'immagine abusata, ma efficace) nella condizione dei lavoratori di un traforo: a un certo punto debbono sentire le voci dei loro compagni, i filosofi dell'Estetica, che si sono mossi dall'altro lato. A un certo grado di elaborazione scientifica, la Linguistica, in quanto filosofia, deve fondersi nell'Estetica; e si fonde, infatti, senza lasciare residui.

PARTE SECONDA

STORIA

I

Le idee estetiche nell'antichità greco-romana

È stato parecchie volte oggetto di controversia se la Scienza estetica sia da considerare antica o moderna; nata per la prima volta nel secolo XVIII, o affermatasi già nel mondo greco-romano. Questione, com'è facile intendere, che è, non solo di fatti, ma di criterî: risolverla in un modo o in un altro dipende dall'idea che ciascuno si forma dell'indole dell'Estetica, e che adopera poi come misura e termine di paragone [1].

Punto di vista di questa Storia dell'Estetica.

Il nostro punto di vista è che l'Estetica sia la scienza dell'attività espressiva (rappresentativa, fantastica). Essa, quindi, secondo noi, non sorge se non quando vien determinata scientificamente la natura della fantasia, della rappresentazione, dell'espressione, o come altro si voglia chiamare quell'atteggiamento dello spirito, ch'è bensí teoretico, ma non intellettuale; produttore, cioè, di conoscenze, ma dell'individuale, non dell'universale. Fuori di questo punto di vista, per nostro conto, non sappiamo scorgere se non deviazioni ed errori.

---

[1] *Teoria*, pp. 152-155. — Con l'indicazione « Teoria » si rimanda alla prima parte di questo volume. Le citazioni fatte col solo nome dell'autore, o altrimente abbreviate, si riferiscono a lavori storici e critici, il cui titolo intero è dato in fondo, nell'appendice bibliografica.

Queste deviazioni possono accadere in vario senso; e, seguendo la distinzione e la dicitura di cui, in un caso analogo, fece uso un sommo filosofo italiano [1], saremmo propensi a dire che avvengono o per difetto o per eccesso. Deviazione per difetto sarebbe quella che nega una speciale attività estetica e fantastica, o, ch'è lo stesso, ne nega l'autonomia, mutilando cosí la realtà dello spirito. Deviazione per eccesso, quella che le sostituisce, o le sovrappone, un'altra attività, affatto introvabile nell'esperienza della vita interna, un'attività misteriosa ed effettivamente inesistente. L'una e l'altra deviazione, come si può desumere dalla parte teorica di questo lavoro, prendono parecchie forme. La prima, quella per difetto, può essere: *a*) edonistica pura, in quanto considera e accetta l'arte come semplice fatto di piacere sensuale; *b*) edonistico-rigoristica, in quanto, considerandola nel modo medesimo, la dichiara inconciliabile con le piú alte attività dell'uomo; *c*) edonistico-moralistica, o pedagogica, in quanto viene a una transazione, e, pur considerando l'arte come fatto sensuale, dichiara che può non essere nocivo, anzi rendere qualche servigio alla morale, sempre che le sia sottomesso e ubbidiente [2]. Le forme della seconda deviazione, che diremo la veduta mistica, sono indeterminabili a priori, giacché appartengono al sentimento e alla fantasia nelle loro infinite varietà e sfumature [3].

Indirizzi erronei e tentativi di Estetica nell'antichità greco-romana.

Il mondo greco-romano ci presenta tutte queste forme fondamentali di deviazione: l'edonismo puro, il moralismo o pedagogismo, il misticismo, e, con esse, la piú solenne e celebre tra le negazioni rigoristiche, che si sieno mai

---

[1] Rosmini, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, sez. III e IV, per classificare le teorie sulla conoscenza.

[2] *Teoria*, pp. 98-99.

[3] Ivi, pp. 75-76.

fatte, dell'arte. E ci presenta anche avviamenti alla teoria dell'espressione, o della pura fantasia; ma non piú che avviamenti e tentativi. Onde, dovendo noi qui prendere partito nella controversia se l'Estetica sia scienza antica o moderna, non possiamo non metterci tra coloro che ne affermano la modernità.

Un rapido sguardo alle teorie dell'antichità basterà a giustificare ciò che abbiamo enunciato. Rapido; giacché entrare in minuti particolari, raccogliendo tutte le sparse osservazioni degli scrittori antichi sull'arte, sarebbe rifare un lavoro fatto molte volte, e talora assai bene. D'altronde, quelle idee, proposizioni e teorie sono passate nel patrimonio comune delle conoscenze, insieme con la generale cultura classica. Qui, dunque, meglio che in ogni altra parte di questa storia, conviene parlare per accenni, e segnare solo le linee generali dello sviluppo.

Origine del problema estetico in Grecia.

L'arte, la facoltà artistica, divenne in Grecia problema filosofico soltanto dopo il movimento sofistico e come conseguenza delle polemiche socratiche. Comunemente, gli storici della letteratura sogliono additare le origini dell'Estetica ellenica nel primo sorgere della critica e della riflessione intorno alle opere della poesia, della pittura, della plastica; nei giudizî che si davano in occasione delle gare poetiche, nelle osservazioni che si facevano sui procedimenti degli artisti, nei ravvicinamenti tra pittura e poesia conservatici nei detti che si attribuiscono a Simonide e a Sofocle; o, infine, nell'apparir di quella parola, che servì ad aggruppare tra loro le varie arti, riconoscendone la parentela, — mimesi o mimetica (μίμησις), — e che oscilla tra il significato d' « imitazione » e quello di « rappresentazione ». Altri fanno risalire l'Estetica greca agli attacchi che i primi filosofi naturalistici e moralistici condussero contro le favole, le immaginazioni e il costume dei poeti, e alle interpetrazioni del senso ascoso (ὑπόνοια),

o, per dirla con parola moderna, allegoriche, escogitate per difendere il buon nome di Omero e degli altri poeti; insomma, al vecchio dissidio tra filosofia e poesia, come doveva poi chiamarlo Platone [1]. Ma, a dir vero, nessuna di queste riflessioni, osservazioni e discussioni importava una questione filosofica circa la natura dell'arte. E neppure il movimento sofistico era favorevole a farla sorgere. Giacché, allora, l'attenzione fu rivolta bensí sùi fatti interni o psichici; ma questi vennero concepiti come meri fenomeni di opinione e di sentimento, di piacere e dolore, d'illusione, arbitrio o capriccio. E dove non è vero o falso, buono o cattivo, non può essere questione di bello o brutto, né di differenze tra vero e bello, tra bello e buono. Si ha allora, tutt'al piú, il problema generico dell'irrazionale e del razionale, ma non quello della natura dell'arte, che presuppone già posta e assodata la differenza tra irrazionale e razionale, materiale e spirituale, mero fatto e valore. Se, dunque, il periodo sofistico fu ciò che doveva necessariamente precedere alle scoperte di Socrate, il problema estetico poteva sorgere soltanto dopo di Socrate. E sorse, infatti, con Platone, autore della prima, o anzi, della sola davvero grandiosa negazione dell'arte, che appaia nella storia delle idee.

La negazione rigoristica di Platone.

— È l'arte, è la mimesi un fatto razionale o irrazionale? Appartiene alla regione nobile dell'animo, dove si trovano la filosofia e la virtú, allo spirito; ovvero s'agita nella regione bassa e vile, insieme con la sensualità e la passionalità bruta? — Ecco la domanda che si fa Platone [2], ponendo cosí per la prima volta il problema estetico. Gorgia, sofista, poteva notare, col suo acume scettico, che la rappresentazione tragica è un inganno, il quale (cosa biz-

---

[1] *Respublica*, l. X (607).

[2] Ivi, l. X, passim.

zarra!) torna a onore e di chi inganna e di chi è ingannato, in cui anzi è vergognoso non sapere ingannare e non lasciarsi ingannare[1]; e fermarsi lí. Era quello, per lui, un fatto come un altro. Ma Platone, filosofo, doveva risolvere: se era inganno, giú la tragedia e le altre produzioni mimetiche, giú tra le altre cose spregevoli, nella parte animale dell'uomo; ma, se non era inganno, che cosa era? quale posto prendeva l'arte tra le alte funzioni della filosofia e del ben operare? — La risposta da lui data è notissima. La mimetica non realizza le idee, ossia la verità delle cose, ma riproduce le cose naturali o artificiali, pallide ombre di esse; è una diminuzione della diminuzione; un lavoro di terz'ordine. Il pittore di un oggetto è imitatore di ciò che ha fatto l'artefice, il quale ha imitata, a sua volta, l'idea divina. L'arte, quindi, appartiene, non già alla regione alta e razionale dell'animo (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ), ma alla sensuale; non è rafforzamento, ma corruttela della mente (λώβη τῆς διάνοιας); non può servire se non al piacere sensuale, che turba e offusca. Perciò, la mimetica, le poesie e i poeti, debbono essere esclusi dalla perfetta Repubblica. — Platone è l'espressione piú consequente di coloro che non riescono a scorgere altra forma di conoscenza fuori dell'intellettuale. E che l'imitazione si fermi alle cose naturali, all'immagine (τὸ φάντασμα), e non giunga al concetto, alla verità logica (ἀλήθεια), di cui poeti e pittori sono affatto ignari, era da lui esattamente osservato. Ma l'errore consisteva nel credere che di qua dalla verità intellettiva non sia altra forma di verità; che, fuori o prima dell'intelletto, scopritore delle idee, non si abbia se non sensualità e passionalità. Certo, il fine senso estetico di Platone non faceva eco a quel ragionamento, degradatore dell'arte; egli stesso dichiarava

---

[1] Plutarco, *De audiendis poëtis*, c. 1.

che sarebbe stato ben contento, se qualcuno gli avesse mai mostrato il modo di giustificare l'arte e di collocarla tra le funzioni alte e spirituali. Ma, poiché nessuno sapeva dargli questo aiuto, e poichè il fatto dell'arte, con quel suo sembrare senz'esser vero, ripugnava alla coscienza di lui, e la ragione lo costringeva (ὁ λόγος ᾔρει) a bandirlo e relegarlo coi suoi pari, egli ubbidiva risolutamente alla coscienza e alla ragione [1].

L'edonismo e il moralismo estetici.

Altri non ebbe di siffatti scrupoli; e, quantunque qua e là, nelle scuole posteriori, presso gli edonisti di varió indirizzo, presso retori e gente mondana, l'arte fosse sempre considerata come cosa di piacere sensuale, non si sentí, per questo, alcun dovere di combatterla e tentare di disfarsene. Se non che, neppure tale opposto estremo era fatto per incontrare il consenso dell'opinione generale; la quale, se è tenera dell'arte, non è meno tenera della razionalità e della moralità. Perciò razionalisti e moralisti, costretti a riconoscere la forza di una condanna come quella platonica, cercarono un riparo e un mezzo termine. — Bando al sensuale e all'arte: sia pure. Ma è possibile espellere senz'altro il sensuale e il piacevole? La fragile natura umana può nutrirsi soltanto dei forti cibi della filosofia e della moralità? Ai fanciulli e al popolo si può inculcare il vero e il bene senza concedere loro qualche svago? E l'uomo non resta sempre un po' fanciullo e popolo, e da trattarsi con gli stessi riguardi? L'arco troppo teso non c'è rischio che si spezzi? — Considerazioni, che preparavano il terreno alla giustificazione dell'arte, mostrando che, se questa non era razionale in sé stessa, poteva, se non altro, servire a uno scopo razionale. Di qui la ricerca del fine estrinseco dell'arte, che si sostituisce all'altra dell'essenza o del fine intrinseco. Abbassata l'arte a semplice inganno piace-

[1] *Respublica*, l. X.

vole, a inebbriamento dei sensi, conveniva sottomettere quest'azione pratica della produzione dell'inganno, come qualunque altra azione, al fine morale. L'arte, riconosciuta priva di dignità sua propria, era costretta ad assumerne una di riflesso o di accatto. Sulla base edonistica si costruí, quindi, la teoria moralistica e pedagogica. L'artista, paragonabile, per l'edonista puro, a un'etera, diventava pel moralista un pedagogo. Etera e pedagogo, ecco le figure che simboleggiano le due concezioni dell'arte divulgate nell'antichità, la seconda delle quali allignò sul tronco della prima.

Innanzi ancora che Platone, con la sua recisa negazione, spingesse le menti a questa via di uscita, la critica letteraria di Aristofane era già tutta piena dell'idea pedagogica: « ciò che ai fanciulli sono i maestri, sono ai giovani i poeti » (τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί), dice un verso celebre di lui [1]. Ma di essa si possono trovare tracce nello stesso Platone (nei dialoghi in cui sembra recedere dalle troppo rigide conclusioni della *Repubblica*) e in Aristotele, sia nella *Politica*, dove determina gli usi educativi della musica, sia anche, forse, nella *Poetica*, dove parla oscuramente di una catarsi tragica; benché, per quest'ultima, non sembri da escludere del tutto che egli avesse come un barlume dell'idea moderna della virtú liberatrice dell'arte [2]. Piú tardi, la teoria pedagogica fu una veduta prediletta degli stoici. Lungamente la svolge e difende Strabone, nell'introduzione alla sua opera geografica, combattendo Eratostene, il quale aveva fatto consistere la poesia nel solo diletto, senz'alcun insegnamento. Strabone sosteneva, invece, l'opinione degli antichi, ch'essa fosse « una filosofia prima (φιλοσοφίαν τινὰ ...πρώτην), formatrice dei giovani alla

---

[1] *Ranæ*, v. 1055.

[2] Platone, *Leges*, l. II; Aristot., *Poet.*, c. 14; *Polit.*, l. VIII.

vita, insegnatrice, mediante il piacere, dei costumi, degli affetti e delle azioni ». Perciò, egli diceva, la poesia è sempre stata parte dell'educazione; perciò non si può essere buon poeta se non si è anche uomo buono (ἄνδρα ἀγαθόν). Delle favole si servirono prima i legislatori e fondatori di città per ammonire e atterrire: poi quest'uffizio, che è necessario a donne, a fanciulli e agli stessi adulti, passò nei poeti. Con la finzione, col mendacio, si carezza e si domina la moltitudine [1]. — « Molte bugie dicono i poeti » (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί), è un emistichio ricordato da Plutarco; il quale, in un suo opuscolo, venne dichiarando minutamente in che modo si debbano far leggere i poeti ai giovinetti [2]. Anche per lui la poesia è preparazione alla filosofia; filosofia che non sembra tale, e che perciò diletta, come piacciono nei conviti i pesci e le carni acconciati in modo da non sembrar tali; filosofia addolcita dalle favole, simile alla vite coltivata presso la mandragora e producente un vino che è datore di sonno soave. Non è possibile passare dalle tenebre fitte alla luce del sole; ma conviene assuefare prima gli occhi nella luce temperata. I filosofi, per esortare e istruire, tolgono gli esempî da cose vere; i poeti mirano allo stesso scopo, fingendo e favoleggiando [3]. — Nella letteratura romana, Lucrezio ha, a proposito del suo poema, il noto paragone dei fanciulli, ai quali i medici, per somministrare l'amaro assenzio, « *prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore* » [4]; Orazio, in alcuni versi dell'Epistola ai Pisoni diventati proverbiali (pei quali può darsi che attingesse alla sua fonte, il greco Neottolemo di Pario), offre entrambe le

---

[1] Strabone, *Geographica*, I, c. 2, §§ 8-9.

[2] Testi raccolti in E. Müller, *Gesch. d. Th. d. K.*, I, pp. 57-85.

[3] Plutarco, *De aud. poëtis*, cc. 1-4, 14.

[4] *De rerum natura*, I, vv. 935-47.

vedute (dell'arte-meretrice e dell'arte-pedagogo) col suo: « *Aut prodesse volunt aut delectare poëtæ... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* »[1]. Per questa concezione l'ufficio del poeta si confondeva con quello dell'oratore, uomo pratico anch'esso, mirante a effetti pratici; onde si venne a discutere se Virgilio fosse da considerare come poeta o come oratore (« *Vergilius poëta an orator?* »). All'uno e all'altro fu assegnato il triplice fine del *delectare*, *movere*, *docere*; tripartizione, in ogni caso, assai empirica, giacché si scorge chiaramente che il *delectare* è qui un mezzo, e il *docere* parte dal *movere*: muovere al bene e, quindi, tra gli altri beni, anche a quello dell'istruzione. E parimente, dell'oratore e del poeta, si disse (ricordando la base meretricia del loro cómpito, e con significativa ingenuità di metafora), che dovessero usare del lenocinio della forma.

L'estetica mistica nell'antichità.

La veduta mistica, che considera l'arte come un modo speciale di beatificarsi, di entrare in relazione con l'Assoluto, col sommo Bene, con la radice ultima delle cose, apparve soltanto nella tarda antichità, e quasi all'ingresso del medioevo. Rappresentante ne è il fondatore della scuola neoplatonica, Plotino.

Stranamente di tale indirizzo estetico si suole fare, invece, fondatore e capo Platone; il quale, appunto per ciò, viene assunto agli onori di padre dell'Estetica. Ma come mai egli, che, con tanta limpidezza ed energia, espose le ragioni per le quali non poteva dar posto all'arte tra le alte funzioni dello spirito, ne avrebbe poi accordato a essa una altissima, pari, se non superiore, a quella della medesima filosofia? Evidentemente, le entusiastiche effusioni sul Bello, che si leggono nel *Gorgia*, nel *Filebo*, nel *Fedro*, nel *Simposio* e in altri dialoghi plato-

[1] *Ad Pisones*, vv. 333-4.

nici, hanno prodotto questo equivoco. È bene, quindi, dissiparlo, stabilendo chiaramente che il Bello di cui discorre Platone, non ha che vedere con l'arte, ossia col bello artistico.

Le indagini sul Bello.

La ricerca del significato e del contenuto scientifico della parola « bello » non poteva non attirare subito la curiosità dei sottili indagatori ed eleganti discettatori ellenici. Infatti, troviamo Socrate occupato a discorrerne in una delle conversazioni conservateci da Senofonte; e lo vediamo fermarsi per un momento nella conclusione, che il bello sia ciò ch'è conveniente e rispondente allo scopo, o anche, ciò che si ama[1]. Anche Platone prese parte a quest'ordine di ricerche, dandone varie soluzioni o accenni di soluzione. Talvolta egli parla di un bello, che consiste, non solo nei corpi, ma anche nelle leggi, nelle occupazioni, nelle scienze; tal'altra, sembra congiungerlo, e quasi unificarlo, col vero, col buono e col divino; ora torna alla veduta socratica, e lo confonde con l'utile; ora distingue tra un bello in sé (καλὰ καθ' αὑτά) e un bello relativo (πρός τι καλά); o fa consistere la vera bellezza nel piacere puro (ἡδονὴ καθαρά), libero di ogni ombra di dolore; o la colloca nella misura e nelle proporzioni (μετριότης καὶ ξυμμετρία); o dà come bellezze in sé i colori e i suoni[2]. Escluso il fatto mimetico o artistico, era impossibile ritrovare pel bello un dominio indipendente: quindi, l'errare tra tanti concetti diversi, nel che appena appena si può dire prevalente il pensiero di una identificazione del Bello col Buono. Niente esprime tale incertezza meglio del dialogo (se non di Platone, platonico): *Ippia maggiore*. In questo dialogo non si vuol cercare quali sieno le cose belle, ma che cosa sia il bello; cioè che cosa renda bella, non solo

---

[1] *Memorab.*, III, c. 8; IV, c. 6.

[2] Testi raccolti in Müller, o. c., II, pp. 84-107.

una bella vergine, ma anche una bella giumenta, una bella lira, una bella pignatta con due graziose orecchie di argilla. Ippia e lo stesso Socrate propongono a volta a volta le piú varie soluzioni; ma il secondo finisce col criticarle tutte. — « Ciò che rende belle le cose è l'oro che vi si aggiunge per ornamento ». No: l'oro abbellísce solo allorché è conveniente (πρέπων): a una pignatta, p. e., conviene un ramaiuolo piuttosto di legno che di oro. — « È bello ciò che a nessuno può sembrare brutto ». Ma non si tratta del sembrare: si tratta di definire che cosa sia il bello, sembri o no tale. — « È il conveniente quel che fa apparir belle le cose ». Ma, in tal caso, altro è il conveniente (che le fa apparire, non essere), altro il bello. — « Il bello è il conducente allo scopo, ossia l'utile (χρήσιμον) ». Ma, se ciò fosse, anche il male sarebbe bello, perché l'utile conduce anche al male. — « Il bello è il giovevole, ciò che conduce al bene (ὠφέλιμον) ». Ma, in quest'altro caso, il buono non sarebbe bello, né il bello buono; ché la causa non è l'effetto, né l'effetto la causa. — « Il bello è ciò che diletta per la vista e per l'udito ». Ma ciò non persuade per tre considerazioni: prima, perché sono belli anche gli studî belli e le leggi, che non han che vedere con l'occhio e con l'orecchio; seconda, perché non si scorge ragione di dover limitare il bello a quei sensi, escludendo il piacere del mangiare e dell'odorare, e quello, vivissimo, degli atti venerei; terza, perché, se fondamento del bello fosse la visibilità, non sarebbe l'udibilità, e all'inverso; onde ciò che costituisce il bello non può essere in nessuna delle due qualità. — E la domanda, ripetuta con tanta insistenza nel corso del dialogo: che cosa è il bello (τί ἐστι τὸ καλόν), rimane senza risposta [1].

---

[1] *Hippias maior*, passim.

Anche gli scrittori posteriori fecero indagini sul bello; e abbiamo i titoli di parecchi trattati sull'argomento, ora perduti. Vario e incerto si mostra sul proposito Aristotele; il quale, negli sparsi accenni che vi fa, ora lo confonde col buono, definendolo come ciò ch'è insieme buono e piacevole [1]; ora nota che il buono consiste nelle azioni (ἐν πράξει) e il bello anche nelle cose immobili (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), traendo da ciò argomento a raccomandare le matematiche, per studiarne i caratteri, l'ordine, la simmetria, la delimitazione [2]; talvolta lo ripone nella grandezza e nell'ordine (ἐν μεγέθει καὶ τάξει) [3]; e tal'altra lo considera, a quel che pare, perfino indefinibile [4]. L'antichità stabilí anche canoni di cose belle, come quello, famoso, di Policleto, sulle proporzioni del corpo umano. E della bellezza dei corpi Cicerone diceva essere « *quædam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate* » [5]. Affermazioni tutte, le quali, anche quando non sieno semplici osservazioni empiriche, o chiarimenti e sostituzioni verbali, urtano sempre in difficoltà insormontabili.

Distinzione della teoria dell'Arte e della teoria del Bello.

A ogni modo, non solo in nessuna di esse il fatto del bello è, nel suo insieme, identificato con quello dell'arte; ma talora, anzi, il fatto artistico e la bellezza, la mimesi e il contenuto di questa, vengono nettamente distinti. Aristotele nota, nella *Poetica*, che delle cose a noi ripugnanti nella realtà, quali, p. e., alcune spregevolissime forme animalesche e i cadaveri, piace di vedere le immagini piú fedeli (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες) [6].

---

[1] *Rhet.*, I, c. 9.
[2] *Metaphys.*, XII, c. 3.
[3] *Poet.*, c. 7.
[4] Diog. Laerz., V, c. 1, § 20.
[5] *Tuscul. quæst.*, l. IV, § 13.
[6] *Poet.*, c. IV, 3.

Plutarco si dilunga nel mostrare che le opere dell'arte ci piacciono, non come belle, ma come somiglianti (οὐχ ὡς καλὸν, ἀλλ'ὡς ὅμοιον); che, se si abbellissero le cose che sono brutte in natura, si tradirebbe la convenienza e la verisimiglianza (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκός); e proclama il principio che altro è il bello, altro è l'imitar bellamente (οὐ γαρ ἐστι ταὐτὸ, τὸ καλὸν καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι). Piacciono pitture di fatti orribili come *Medea che uccide i figli* di Timomaco, *Oreste matricida* di Teone, la *Simulata follia di Ulisse* di Parrasio; e, se, nella realtà, spiacciono il grugnito del maiale, lo stridore di una macchina, il fremito del vento e lo strepito del mare, piacevano tuttavia in Parmenone, che imitava in modo perfettissimo il maiale, e in Teodoro che non men bene sapeva rendere il rumore delle macchine [1]. Quand'anche gli antichi avessero pensato a porre in relazione bello e arte, era pronto un riattacco secondario e parziale dei due concetti, mediante la categoria del bello relativo, distinto dall'assoluto. Ma, dove negli scritti dei critici letterarî si applica il καλόν o il *pulchrum* alle produzioni artistiche, non sembra si vada oltre l'uso linguistico, come si scorge dall'esempio di Plutarco sull'imitar bellamente, o anche dalla terminologia dei retori che l'eleganza e l'adornamento del discorso chiamavano, talvolta, bellezza della elocuzione (τὸ τῆς φράσεως κάλλος). — Soltanto con Plotino i due territorî divisi vengono riuniti; il bello e l'arte si fondono in un concetto unico, non già per mezzo del salutare assorbimento dell'equivoco concetto platonico del bello in quell'univoco dell'arte, ma per l'assorbimento del distinto nel confuso, dell'arte imitativa nel così detto bello. E si ha una veduta affatto nuova: bello e arte si risolvono ora ambedue in una passione ed elevazione mistica dello spirito.

Fusione di esse in Plotino.

---

[1] *De aud. poëtis*, c. 3.

La bellezza, nota Plotino, è massimamente nelle cose visibili; ma si trova anche in quelle udibili, quali le composizioni di parole e la musica; e non manca, infine, nelle soprasensibili, come nelle belle occupazioni, ufficî, azioni, abitudini, scienze e virtú. Che cosa rende belle le cose sensibili e le soprasensibili? Non già, egli risponde, la simmetria delle parti tra loro e col tutto (συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον) e il colore (εὔχροια), secondo una delle definizioni piú divulgate, riferita di sopra con le parole di Cicerone; giacché vi ha proporzioni di parti brutte, e vi ha cose belle semplici e senza rapporto alcuno di proporzione: altro è, dunque, la simmetria, altro la bellezza [1]. Bello è ciò che accogliamo come cosa della nostra stessa natura; brutto, ciò che ci ripugna come contrario. L'affinità delle cose belle con la nostra anima, che le percepisce, ha origine nell'Idea, la quale produce le une e l'altra. È bello ciò che è formato; è brutto l'informe, vale a dire quello, che, essendo capace di forma, non la riceve, o non ne è interamente dominato. Un bel corpo è tale per la sua comunione (κοινωνία) col Divino. La bellezza è il tralucere del Divino, dell'Idea. La materia è bella non già per sé stessa, ma solo in quanto viene illuminata dall'Idea. La luce e il fuoco, come piú prossimi a questa, come i piú spirituali tra i corpi, spargono il bello sulle cose visibili. Ma, per percepirlo, l'anima deve purificarsi, e rendere efficace quella forza dell'Idea, ch'è insita in lei. Moderazione, fortezza, prudenza, e ogni altra virtú, che altro sono, secondo il detto dell'oracolo, se non purificazione? Cosí si apre nell'anima, oltre quello della bellezza sensibile, un altro occhio; il quale le permette di contemplare la Bellezza divina, che coincide col Bene, condizione somma di bea-

---

[1] *Ennead.*, I, l. VI, c. 1.

titudine [1]. In questa contemplazione rientra l'arte. La bellezza, nelle cose fatte dall'uomo, proviene dalla mente. Si paragonino due massi, posti l'uno accanto all'altro; uno rozzo e grezzo, l'altro ridotto a statua di dio o di uomo, p. e., di una Grazia, o di una Musa, o di un essere umano di tal figura che l'arte raccolse da molte bellezze particolari. La bellezza di un masso, cosí configurato, non consiste nel suo essere pietra, ma nella forma che gli ha saputo dare l'arte (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη): proviene dall'interno; e, quando la forma vi è impressa pienamente, la cosa artificiata è bella piú di ogni altra naturale. Onde ebbe torto colui (Platone), che sprezzò le arti, perché imitatrici della natura; dovendosi anzitutto notare che la natura stessa imita l'idea; e, poi, che le arti non si restringono semplicemente a imitare ciò che vedono gli occhi, ma ritornano a quelle ragioni, o idee, dalle quali risulta la natura stessa (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ'ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Perciò l'arte non si attiene alla natura, ma aggiunge la bellezza dove manca: Fidia non rappresentò Giove perché l'avesse visto, ma quale apparirebbe, se volesse svelarsi a occhi mortali [2]. La bellezza delle cose naturali è l'archetipo esistente nell'anima, la quale è fonte di ogni bellezza naturale [3].

L'indirizzo scientifico. Aristotele.

Questa di Plotino e del neoplatonismo è la prima affermazione, vera e propria, dell'Estetica mistica, destinata a tanta fortuna nei tempi moderni, specie nella prima metà del secolo XIX. Senza tener conto di alcune luminose osservazioni incidentali, che si trovano anche in Platone (p. e., che il poeta deve tessere favole, non ragionamenti,

---

[1] *Ennead.*, l. c., cc. 2-9.
[2] Ivi, V, l. VIII, c. 1.
[3] Ivi, l. c., cc. 2-3.

μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους [1]), i tentativi dell'Estetica schietta e realistica, quale scienza della rappresentazione o espressione, risalgono propriamente ad Aristotele; e sono affatto indipendenti, come abbiamo veduto, dalle deboli speculazioni di lui intorno al bello. Neanche Aristotele si acconciò alla condanna platonica; egli sentí (come Platone stesso aveva presentito) che quel risultato non poteva essere del tutto vero, e che qualche dato del problema doveva essere stato trascurato. E, nel tentarne a sua volta la soluzione, aveva migliori probabilità di riuscirvi, avendo già superato l'ostacolo che sorgeva dalla teorica platonica delle idee, ipostasi di concetti o di astrazioni. Le idee erano per Aristotele semplici concetti; e la realtà gli si presentava in modo ben piú vivo, non diminuzione delle idee, ma sintesi di materia e forma. In siffatta veduta la razionalità della mimesi poteva trovar posto. Che questa, propria all'uomo per natura, sia contemplazione o funzione teoretica, ad Aristotele risulta generalmente chiaro; quantunque talvolta sembri se ne dimentichi (come là dove confonde l'imitazione con l'uso dei fanciulli che, seguendo l'esempio, apprendono le prime cognizioni [2]); e quantunque il suo sistema, ammettendo scienze pratiche e attività poietiche (che si distinguono dalle pratiche, in quanto lasciano dietro di sé un oggetto materiale), rendesse difficile una ferma e costante considerazione della mimesi artistica e della poesia come fatti teoretici. Ma, se è fatto teoretico, in che cosa la poesia si distingue e dalla funzione scientifica e dalla conoscenza storica? In questo modo, davvero magnifico, Aristotele pose, nel principio della *Poetica*, il problema circa la natura dell'arte. Ed era ed è il solo modo di porlo: anche noi moderni ci domandiamo: in che l'arte si distin-

---

[1] *Phæd.*, c. 4.

[2] *Poet.*, c. 4, § 2.

gue dalla storia e dalla scienza? che cosa è mai questo fatto artistico, che della scienza ha l'idealità e della storia la concretezza e l'individualità? Se non che, il problema era difficile, e all'esattezza con cui fu posto non rispose allora il metodo col quale si tentó di risolverlo. La poesia, dice Aristotele, si distingue dalla storia, perché, mentre questa ritrae le cose accadute (τὰ γενόμενα), la poesia ritrae le possibili ad accadere (οἷα ἂν γένοιτο). Si distingue poi dalla scienza, perché, pur mirando all'universale, vi guarda, non allo stesso modo che la scienza, ma in una certa misura, che il filosofo indica con un piuttosto (μᾶλλον τὰ καθόλου), e che diversifica il lavoro della poesia dal particolare della storia (τὰ καθ' ἕκαστον). Tutto sta, dunque, nel determinare il senso del possibile, del piuttosto e del particolare della poesia. Ma, non appena Aristotele cerca di determinare il significato di queste parole, cade in errori e contradizioni. Quel certo universale della poesia, ch'è il possibile, sembra identificarsi con l'universale scientifico o con la verità storica, con la verisimiglianza o con la necessità (τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Il particolare della storia non è chiarito altrimenti che con esemplificazioni: « ciò che Alcibiade fece e ciò che gli capitò »[1]. Aristotele, insomma, messosi cosí bene in via per scoprire il fantastico puro, compiuto in sé stesso, della poesia, resta a mezzo del cammino, incerto e perplesso. E ora, quindi, fa consistere la verità dell'imitazione in un certo apprendere e sillogizzare, che si fa davanti alle imitazioni col riconoscere che « questo è quello », che una copia risponde all'originale[2]; ora, ch'è peggio, sperdendo i granelli di verità da lui scoperti e dimenticando che la poesia ha per contenuto il possibile, ammette, non solo che essa possa ritrarre anche l'impos-

---

[1] *Poet.*, c. 9, §§ 1-4.

[2] *Poet.*, c. 4, §§ 4-5.

sibile (τὸ ἀδύνατον), anzi l'assurdo (τὸ ἄτοπον), quando l'uno e l'altro siano credibili e non nocciano al fine dell'arte; ma, a dirittura, che bisogni preferire l'impossibile verisimile al possibile incredibile[1]. L'arte, avendo da fare perfino con l'impossibile e con l'assurdo, non sarà, dunque, nulla di razionale, ma, in accordo con la teoria platonica, imitazione della parvenza nella quale s'indugia la vana sensualità; cioè un fatto di piacere. Conseguenza alla quale Aristotele non giunge, perché egli, qui, non giunge a nessuna conseguenza netta e recisa; ma che è tra quelle che da lui si potrebbero trarre, o che almeno egli non riesce a escludere. Il che significa che egli non adempí al suo tacito assunto; e che, pure riesaminando, dopo Platone, il problema con mirabile acume, non riuscí a debellare davvero la definizione platonica, sostituendole una sua, saldamente costituita.

Il concetto della imitazione e della fantasia dopo Aristotele. Filostrato.

Il punto d'indagine, al quale aveva rivolto lo sguardo Aristotele, fu, in genere, trascurato nell'antichità; e la stessa *Poetica* aristotelica pare che non avesse molta diffusione ed efficacia. La psicologia antica conosceva l'immaginazione o fantasia come facoltà media tra il senso e l'intelletto, ma sempre in quanto conservatrice e riproduttrice delle impressioni sensuali, o mediatrice dei concetti al senso; non già come attività produttrice autonoma. E di rado, e con poco frutto, venne messa in relazione col fatto dell'arte. Parecchi storici dell'Estetica dànno singolare importanza ad alcuni passi della *Vita d'Apollonio Tianeo* del piú vecchio Filostrato, nei quali essi scorgono una correzione della mimesi e il primo affermarsi, nel mondo della scienza, del fatto della creazione fantastica. Fidia e Prassitele (si dice in quei brani) non ebbero bisogno di salire al cielo e vedervi gli dèi per poterli ritrarre nelle

[1] *Poet.*, cc. 24-5.

loro opere, come avrebbero dovuto fare secondo la teoria dell'imitazione. Fu la fantasia, senza bisogno alcuno di modelli, che li mise in grado di fare quel che fecero: la fantasia, operatrice più sapiente della semplice imitazione (φαντασία... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός); la fantasia, la quale dà forma non solo, come l'altra, a quel che ha visto, ma anche a ciò che non ha mai visto, immaginandolo sulla base delle cose esistenti, e creando per tal modo i Giovi e le Minerve [1]. Se non che, la fantasia di cui qui si parla, non è cosa diversa dalla mimesi aristotelica, la quale, come s'è notato, concerne non solo le cose reali, ma anche, e principalmente, le possibili. E non aveva già Socrate osservato (nel dialogo col pittore Parrasio, conservatoci da Senofonte) che i pittori operano raccogliendo da parecchi corpi ciò che a essi occorre per formare le loro figure? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἑξ ἑκάστου κάλλιστα) [2]. E l'aneddoto di Zeusi, il quale, per formare la sua Elena, prese il meglio da cinque fanciulle crotoniati, e altri di simile genere, non erano assai divulgati nell'antichità? E Cicerone non aveva esposto eloquentemente, alcuni secoli prima di Filostrato, come Fidia, scolpendo Giove, non copiasse alcuna cosa reale, ma tenesse fiso lo sguardo a una *species pulcritudinis eximia quædam*, che gli stava nell'animo e secondo cui dirigeva l'arte e la mano? [3]. Non si può dire neppure che Filostrato aprisse la via a Plotino, pel quale la fantasia superiore o intellettiva (νοητή), l'occhio del bello soprasensibile, quando non è nuova forma della vaga mimesi, è visione mistica.

L'indeterminatezza del concetto della mimesi raggiunse l'apice in quegli scrittori che le dettero il significato gene-

---

[1] *Apoll. vita*, VI, c. 10.
[2] *Memorab.*, III, c. 10.
[3] *Orator ad Brutum*, c. 2.

rico di un qualsiasi lavoro che abbia per oggetto la natura, adoperando la frase aristotelica per affermare che *omnis ars naturæ imitatio est*[1], o dicendo, come il pittore Eupompo, a biasimo dei servili imitatori, che *natura est imitanda, non artifex*[2]. E, allorché si volle uscire da tale indeterminatezza, non si seppe se non concepire l'attività dell'imitazione come produttrice pratica di duplicati di oggetti naturali; pregiudizio nato dal seno delle arti pittoriche e plastiche, e contro il quale intendevano forse polemizzare Filostrato e gli altri propugnatori della fantasia.

Le speculazioni sul linguaggio.

Intima connessione con la ricerca della natura dell'arte avevano le speculazioni sul linguaggio, cominciate già coi sofisti e col loro maravigliarsi circa il fatto che, mediante suoni, si potessero significare colori e cose non udibili[3]. Si discusse allora se il linguaggio fosse per natura o per convenzione (φύσει o νόμῳ). Per natura talvolta si voleva intendere mentalità o necessità spirituale, e per convenzione, ciò che noi diremmo mero fatto naturale, meccanismo psicologico o sensualismo; e, in tal caso, il linguaggio sarebbe stato meglio detto φύσει, che non νόμῳ. Ma la distinzione si riportava, altra volta, alla domanda: se il linguaggio risponda alla verità obiettiva o logica e ai rapporti reali delle cose (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων); e, in questo caso, sembrerebbero piú vicini al vero coloro che lo proclamavano convenzionale o arbitrario rispetto alla verità logica: νόμῳ o θέσει, e non φύσει. Si trattava, quindi, di due questioni diverse; e l'una e l'altra vennero agitate confusamente ed equivocamente, e hanno il loro monumento nell'oscuro *Cratilo* platonico, che sembra ondeggiare tra soluzioni diverse. Né l'affermare, come poi si trova fatto, che la parola

---

[1] P. e., Seneca, *Epist.*, 65.

[2] Plinio, *Nat. hist.*, XXXIV, c. 19.

[3] Gorgia, in *De Xenoph.*, *Zen. et Gorg.* (in Aristot., ed. Didot), c. 5-6.

sia segno (σημεῖον) del pensiero, risolveva nulla; giacché restava sempre da chiarire in che modo fosse da intendere il segno, se φύσει o νόμῳ. Aristotele, il quale considerava le parole come imitazioni (μιμήματα) al modo stesso della poesia[1], fece un'osservazione capitale: oltre le proposizioni enunciative, che dicono il vero e il falso (logico), ve ne sono altre, che non dicono né il vero né il falso (logico), quali le espressioni delle aspirazioni e dei desiderî (εὐχή), di pertinenza, perciò, non dell'esposizione logica, ma di quella poetica e rettorica[2]. E, in un altro luogo, ebbe anche ad affermare contro un certo Brisone (il quale aveva detto che una cosa turpe resta tale con qualunque parola si designi), che le cose turpi si possono esprimere ora con parole che le mettano sott'occhio in tutta la loro crudezza, ora con altre che le circondino di un velo[3]. Tutto ciò avrebbe potuto condurre a isolare la facoltà linguistica da quella propriamente logica, e a trattarla insieme con la facoltà poetica e artistica; ma anche qui il conato restò infecondo. La Logica aristotelica assunse carattere verbale e formalistico, il quale, accentuato sempre piú in séguito, riuscí di ostacolo alla distinzione tra le due forme teoretiche. Tuttavia, Epicuro affermava che la diversità tra i nomi designanti una medesima cosa presso i varî popoli, derivasse, non già da convenzione o arbitrio, ma dall'esser diverse le impressioni prodotte dalle cose presso ciascuno di essi[4]. E gli stoici, benché riattaccassero il linguaggio alla mente (διάνοια) e non alla fantasia, ebbero, a quel che sembra, sentore della natura non logica del linguaggio, e interposero tra il pensiero e il suono un certo che, indicato dalle

---

[1] *Rhet.*, l. III, c. 1.
[2] *De interpetr.*, c. 4.
[3] *Rhet.*, l. III, c. 2.
[4] Diog. Laer., l. X, § 75.

parole λεκτόν dei greci, *effatum* o *dicibile* dei latini. Ma non si è sicuri di quel che veramente intendessero, e se con quella forma volessero distinguere la rappresentazione linguistica dal concetto astratto (il che li avvicinerebbe alla veduta moderna); o non piuttosto, genericamente, il significato dal suono [1].

Nessun altro germe di verità si può raccogliere dagli scrittori antichi. Una Grammatica filosofica come una Poetica filosofica, nonostante gli sparsi tentativi, rimase, nell'antichità, inconseguibile.

---

[1] STEINTHAL, *Gesch. d. Sprachw.*², I, pp. 288-90, 293, 296-7.

II

Le idee estetiche nel Medioevo e nel Rinascimento

Quasi tutti gl'indirizzi dell'Estetica antica furono continuati per tradizione o riapparvero per genesi spontanea nei secoli del Medioevo. Continuò il misticismo neoplatonico, affidato alle note compilazioni del quinto secolo del pseudo Dionigi Areopagita (*De cœlesti hierarchia*, *De ecclesiastica hierarchia*, *De divinis nominibus*, ecc.), alle traduzioni che di queste fece Giovanni Scoto Eriugena, e alle divulgazioni dei giudei spagnuoli (Avicebron). Il Dio cristiano prese il posto del sommo Bene o dell'Idea; Dio, sapienza, bontà, bellezza suprema, fonte delle cose belle naturali, le quali sono scala alla contemplazione del Creatore. Se non che, codeste speculazioni si vennero sempre più alienando e staccando dal fatto dell'arte, col quale Plotino le aveva congiunte. Sul bello si ripetettero sovente le definizioni di Cicerone e di altri scrittori antichi. Aurelio Agostino definiva la bellezza in genere come unità (*omnis pulcritudinis forma unitas est*), e quella del corpo come *congruentia partium cum quadam coloris suavitate*; e in un libro di lui, che si è perduto, *De pulcro et apto*, riappariva, come si scorge dal titolo stesso, la vecchia distinzione tra un bello in sé e un bello relativo, *quoniam apte accommodaretur alicui*; altrove, ricorda che un'immagine si dice

• Medioevo: misticismo: idee sul Bello.

bella, *si perfecte implet illud cuius imago est, et coæquatur ei* [1]. Poco diversamente, Tommaso d'Aquino poneva tre requisiti della bellezza: integrità o perfezione, debita proporzione e chiarezza; distingueva, sulle tracce di Aristotele, il bello dal buono, definendo il primo ciò che piace nella sola contemplazione (*pulcrum..... id cuius ipsa apprehensio placet*); accennava alla bellezza pur delle cose turpi ben imitate; e applicava la dottrina dell'imitazione alla bellezza della seconda persona della Trinità (*in quantum est imago expressa Patris*) [2]. Se si volesse ritrovare accenni a una concezione edonistica dell'arte, si potrebbe, con un po' di buona volontà, scoprirli in alcuni detti di trovatori e giullari. Anche il rigorismo estetico, la negazione totale dell'arte per la religione o per la scienza divina e umana, si mostra, al cominciare del Medioevo, in Tertulliano e in alcuni Padri dalla Chiesa; all'uscir da esso, in qualche rozzo spirito di scolastico, p. e., in Cecco d'Ascoli, il quale proclamava contro Dante: « Lasso le zanze e torno su nel vero, Le favole me fo sempre inimiche »; e, piú tardi, nel retrogrado Savonarola. Ma, su tutte, prevalse quella teoria narcotica dell'arte moralistica o pedagogica, che già aveva contribuito ad addormentare il dubbio e la ricerca estetica dell'antichità, e che ben si confaceva a epoche di relativa decadenza di cultura. Tanto piú, che essa andava d'accordo con le idee morali e religiose dell'evo medio, e offriva una giustificazione, non solo dell'arte nuova d'ispirazione cristiana, ma anche delle sopravviventi opere dell'arte classica e pagana.

---

[1] *Confess.*, IV, c. 13; *De Trinitate*, VI, c. 10; *Epist.*, 3, 18; *De civitate Dei*, XXII, c. 19 (in *Opera*, ed. dei Maurini, Parigi, 1679-1690, voll. I, II, VII, VIII).

[2] *Summa theol.*, 1.ª Prim., quæst. 39, art. 8; 1.ª Sec., quæst. 27, art. 1 (ed. Migne, I, col. 794-5; II, col. 219).

La teoria pedagogica dell'arte nel Medioevo.

Mezzo di salvataggio per queste ultime fu, di nuovo, l'interpretazione allegorica. Bizzarro monumento ne è il *De continentia virgiliana* di Fulgenzio (VI secolo); libro che rese Virgilio compatibile col Medioevo, e gli spianò la via alla grande riputazione, cui doveva salire come « savio gentil che tutto seppe ». Giovanni di Salisbury dice del poeta romano, che « *sub imagine fabularum totius philosophiæ exprimit veritatem* »[1]. Il procedimento d'interpretazione si fissò nella dottrina dei quattro significati: letterale, allegorico, morale e anagogico, che Dante doveva poi trasportare alla poesia volgare. Si potrebbero facilmente accumulare le citazioni degli scrittori medievali, ripetenti su tutti i toni la teoria dell'arte che inculca le verità della morale e della fede, e compunge i cuori a pietà cristiana; a cominciare dai notissimi versi di Teodulfo: « *in quorum dictis* (cioè, nei detti dei poeti) *quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent* », giú giú fino appunto ai nostri grandi, a Dante o al Boccacci. — Per Dante la poesia « *nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita* »[2]. Il poeta deve avere in capo un « ragionamento » nel rimare « sotto veste di figura o di color rettorico »; e sarebbe per lui gran vergogna, se « poi, domandato, non sapesse dinudare le sue parole di cotal veste, in guisa ch'avessero verace intendimento »[3]. I lettori si fermano talora alla sola veste esteriore; e questa basti pure a coloro, a cui, come a volgo, non riesca di penetrare il senso ascoso. Al volgo, che non intende « sua ragione », la poesia dirà, come una canzone dantesca, nel commiato: « Ponete mente almen com'io son bella »: se

---

[1] Comparetti, *Virg. nel M. E.*, vol. I, passim.

[2] *De vulg. eloqu.* (ed. Rajna), l. II, c. 4.

[3] *Vita nuova*, c. 25.

non sapete istruirvi, gioite di me almeno come di cosa piacente. A molti, insomma, nelle poesie, « lor bellezza più che lor bontà sarà in grado »; se non soccorrano i comenti sul genere del *Convivio*, « luce la quale ogni colore di lor sentenza farà parvente »[1]. La poesia era la gaia scienza; « *un fingimiento* (scriveva, fra i tanti, il poeta spagnuolo marchese di Santillana) *de cosas útiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida* »[2].

Non è esatto, perciò, dire che il Medioevo identificò, senz'altro, l'arte con la filosofia o con la teologia. Distinse anzi recisamente l'una dall'altra, caratterizzando l'arte e la poesia, come Dante, con le parole di *fictio rethorica*, di « figura » e di « colore rettorico », di « veste », di « bellezza »; o, come il Santillana, con quelle di *fingimiento* e di *fermosa cobertura*. Falsità piacevole, la quale veniva giustificata dal punto di vista pratico; presso a poco come, nel matrimonio, si giustificava e santificava l'unione sessuale e l'amore. Il che non escludeva, anzi implicava, che nel fondo della teoria fosse sempre la convinzione che lo stato di perfezione era il celibato; vogliamo dire, la scienza pura, scevra d'arte.

Addentellati per l'Estetica nella filosofia scolastica.

Solo quello ch'era l'indirizzo vero e scientifico, non ebbe rappresentanti. La stessa *Poetica* aristotelica fu appena nota, o meglio, mal nota nella traduzione latina, che della parafrasi o comento medio di Averroe fece, non prima del 1256, un tedesco di nome Hermann. Delle indagini medievali sul linguaggio il meglio è, forse, ciò che ne porge il *De vulgari eloquentia*, dove la parola è pur sempre considerata come segno (« *rationale signum et sensuale..... natura*

---

[1] *Convivio*, I, 1.

[2] *Prohemio al Condestable de Portugal*, 1445-9 (in *Obras*, ed. Amador de los Rios, 1852), § 8.

sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum »)[1]. Eppure, lo studio della facoltà linguistica, espressiva, estetica, avrebbe trovato buona occasione e appicco nella disputa secolare sul nominalismo e realismo, la quale non poté non toccare in qualche modo le relazioni tra verbo e carne, pensiero e parola. Duns Scotus scrisse un trattato *De modis significandi seu* (l'aggiunta, forse, è degli editori) *grammatica speculativa*[2]. Abelardo aveva definita la sensazione *confusa conceptio*, e l'*imaginatio*, facoltà conservatrice delle sensazioni: l'*intellectio* rende discorsivo ciò che, nello stadio precedente, è intuitivo, e la perfezione del conoscere si ha, in ultimo, nella conoscenza intuitiva del discorsivo. Il medesimo rilievo dato alla conoscenza intuitiva, alla percezione dell'individuale, della *species specialissima*, si ritrova in Duns Scotus, insieme con la denominazione delle conoscenze come *confusæ*, *indistinctæ* e *distinctæ*; terminologia che vedremo ricomparire ancora una volta, e gravida di conseguenze, nei primordî dell'Estetica moderna[3].

Rinascimento: la Filografia e le ricerche filosofiche ed empiriche sul Bello.

Le dottrine e opinioni letterarie e artistiche del Medioevo hanno, dunque, salvo piccole eccezioni, valore piuttosto per la storia della cultura che per quella generale della scienza. E la medesima osservazione si dovrebbe fare pel Rinascimento. Anche in esso non si oltrepassa la cerchia delle idee dell'antichità. Cresce la cultura; si moltiplicano coloro che vi partecipano; si studiano nelle fonti originali, e si traducono e si comentano, gli antichi; si scrivono, e ormai si stampano, molti trattati sulla poesia e sulle arti,

---

[1] *De vulg. eloq.*, l. I, c. 8.

[2] Ristampata di recente a cura del padre M. Fernandez Garcia, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1902.

[3] Windelband, *Gesch. d. Phil.*[2], pp. 251, 270; De Wulf, *Philos. médiév.*, Louvain, 1900, pp. 317-20.

grammatiche, rettoriche, dialoghi e dissertazioni sul bello: le proporzioni sono ingrandite, il mondo è fatto piú vasto; ma idee veramente nuove, nel dominio della scienza estetica, non sorgono. La tradizione mistica venne rinfrescata e rinforzata dal risorto culto di Platone: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, il Cattani, Leon Battista Alberti, nel Quattrocento; e Pietro Bembo, Mario Equicola, il Castiglione, il Nobili, il Betussi e moltissimi altri, nel secolo seguente, scrissero sul Bello e sull'Amore. Tra i piú notevoli prodotti del genere, incrocio di correnti medievali e classiche, è il libro dei *Dialogi di Amore* (1535), composto in italiano da Leone, ebreo spagnuolo, e tradotto in tutte le lingue colte di allora [1]. Tratta, in tre parti, della natura ed essenza d'amore, della sua universalità e della sua origine. Ogni cosa bella è buona, ma non ogni cosa buona è bella. La bellezza è grazia, che, dilettando l'anima, la muove ad amare. La conoscenza delle bellezze inferiori conduce a quelle superiori e spirituali. A queste e simiglianti affermazioni ed effusioni, onde il libro suo è costituito, Leone ebreo dette il nome di *Filografia*. Anche il lavoro dell'Equicola [2] è curioso, perché contiene notizie storiche circa gli scrittori dell'argomento. La medesima intuizione veniva versificata dai petrarchisti in sonetti e canzoni; mentre altri parecchi, ribelli e burloni, la deridevano in commedie, capitoli e parodie di ogni genere. Qualche matematico, nuovo Pitagora, si faceva a determinare la bellezza in rapporti esatti: cosí, p. e., l'amico di Leonardo, Luca Paciolo, nel *De divina proportione* (1509), in cui metteva in mostra la pretesa legge estetica della sezione aurea [3]. E, accanto ai nuovi Pitagora, non mancarono i nuovi Policleti,

---

[1] *Dialogi di Amore*, composti per Leone, medico . . ., Roma, 1535.

[2] *Libro de natura d'amore*, Venezia, 1525 (Ven., 1563).

[3] *De divina proportione*, Venezia, 1509.

determinatori del canone di bellezza della figura umana, specie di quella femminile, quali il Firenzuola, il Fràncо, il Luigini, il Dolce. Un canone empirico fissava, per la pittura in genere, Michelangelo, indicando il modo di dare movimento e grazia alle figure mediante certi rapporti aritmetici [1]. Altri indagava la simbolica o significato dei colori, come Fulvio Pellegrino Morato. I platonici ponevano di solito la bellezza nell'anima: gli aristotelici, piuttosto, in qualità fisiche. Agostino Nifo, averroista, nel *De pulcro et amore*, tra molte chiacchiere e osservazioni inconcludenti, dimostrava l'esistenza del bello in natura con la descrizione del bellissimo corpo di Giovanna d'Aragona, principessa di Tagliacozzo, cui il libro è dedicato [2]. Torquato Tasso, nel *Minturno* [3], imitava le incertezze dell'*Ippia* platonico, non senza adoperare insieme largamente le speculazioni di Plotino. Maggiore importanza ha un capitolo della *Poetica* di Tommaso Campanella, dove si considera il bello come *signum boni*, e il brutto come *signum mali*; e per buono s'intendono le tre primalità, Potenza, Sapienza, Amore. Quantunque il Campanella fosse ancora legato al concetto platonico del bello, il concetto di segno o simbolo, da lui qui introdotto, rappresenta un progresso. Per esso egli giungeva a scorgere che le cose materiali, i fatti esterni, per sé stessi non sono né belli né brutti: « Mandricardo disse belle le ferite nei corpi dei mori suoi amici, giacché erano grandi e indicavano le forze grandi del feritore Orlando; e S. Agostino chiama belle le scorticature e le slogature nel corpo di S. Vincenzo, perché indizî della sua tolleranza; ma erano brutte, per contrario, in quanto

---

[1] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1585, I, 1, pp. 22-3.

[2] Aug. Niphi, *De pulcro et amore*, Roma, 1529.

[3] *Il Minturno o vero de la bellezza* (in *Dialoghi*, ed. Guasti, vol. III).

segni della crudeltà del tiranno Datiano e dei carnefici. Bello il morir combattendo, disse Virgilio, perché segno d'animo forte. Bello sembra all'amante il cagnolino della sua donna, e belle chiamano perfino le urine e le fecce i medici quando indicano la salute. Niente v'è che non sia bello e brutto insieme » (« *quapropter nihil est quod non sit pulcrum simul et turpe* ») [1]. In tali osservazioni si ha, non piú esaltazione mistica a freddo, ma un qualche avviamento di analisi.

La teoria pedagogica dell'arte e la Poetica aristotelica.

Niente giova meglio a dimostrare che il Rinascimento non oltrepassò i confini dell'antico pensiero estetico, quanto il fatto che, nonostante la risorta conoscenza della *Poetica* aristotelica e i lunghi lavori di cui questa fu oggetto, la teoria pedagogica dell'arte, non solo persistette e trionfò, ma venne addirittura trapiantata in pieno testo aristotelico, nel quale gli interpreti la lessero di solito con una sicurezza, che noi ora stentiamo a ritrovare. Certo, qualcuno, come il Robortelli (1548) e il Castelvetro (1570), si fermava alla soluzione edonistica pura, ponendo come fine dell'arte il semplice diletto: la poesia, dice il Castelvetro, « è stata truovata solamente per dilettare et ricreare..... gli animi della rozza moltitudine et del comun popolo » [2]. E qualche altro, come vedremo, seppe liberarsi e del diletto e del fine insegnativo. Ma i piú, come il Segni, il Maggi, il Vettori [3], erano pel *docere delectando*. Lo Scaligero (1561) dichiarava la mimesi o imitazione « *finis medius ad illum ultimum*

---

[1] *Ration. philos.*, P. IV, *Poeticor.* (Parigi, 1688), art. VII.

[2] Fr. Robortelli, *In librum Arist. d. A. Poet. explicationes*, Firenze, 1548; Lud. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta*, 1570 (Basilea, 1576), P. I, particella IV, pp. 29-80.

[3] Bern. Segni, *Rettor. e Poet. trad.*, Firenze, 1549; Vinc. Madii, *In Arist..... explanationes*, 1550; Petri Victorii, *Commentarii*, ecc., Firenze, 1560.

qui est docendi cum delectatione »; e, credendosi in ciò affatto d'accordo con Aristotele, continuava: « *docet affectus poëta per actiones, ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum* »[1]. Il Piccolomini (1575) osservava che « non si dee credere per alcun modo che tanti eccellentissimi poeti et antichi et moderni havessero posto tanto studio et diligentia in questa nobilissima facultà, se non havesser conosciuto e stimato di far con l'uso di quella giovamento alla vita humana »; e se « non havesser pensato che con gli esempî di coloro, che come immagini e ritratti di somme virtú e di sommi vitî ci ponessero con le loro imitazioni innanti, noi non avessimo a restarne instrutti, ammaestrati e ben instituiti »[2]. Il « vero condito in molli versi », che alletta i piú schivi e li persuade (Tasso)[3], con l'annesso paragone tolto da Lucrezio, è il concetto che ripete anche il Campanella; pel quale la Poesia è « *Rhetorica quædam figurata, quasi magica, quæ exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt, aut non possunt aut nesciunt* »[4]. Ritornavano cosí i paragoni tra poesia e oratoria; le quali, secondo il Segni (1548), differivano soltanto perché la prima occupava un grado piú elevato: « imperocché l'imitazione rappresentandosi in atto per via della poesia, le parole scelte, grandi, le metafore, l'immagini, et insomma tutta la locutione figurata, che in lei si scorge piú che nell'arte oratoria, il numero, oltra di questo, richiesto nel verso, le materie di che si tratta, che hanno del grande e del dilettevole, la fanno apparire bellissima e degna d'es-

---

[1] *Poetica*, 1561 (ed. 8.ª, 1586), I, 1; VII, 8.

[2] *Annotationi nel libro della Poetica*, Venezia, 1575, proemio.

[3] *Gerus. lib.*, I, 8.

[4] *Poetic.*, cap. I, art. 1.

sere havuta in più meraviglia »[1]. « Sotto la Politica, e dipendente da lei (scriveva il Tassoni nel 1620, e ripeteva opinioni comuni), vengono tre nobilissime arti, l'Istoria, la Poetica e l'Oratoria, la prima delle quali riguarda l'ammaestramento dei principi e dei signori, la seconda l'ammaestramento del popolo, e la terza l'ammaestramento di coloro che consigliano le cause pubbliche o difendono le private in giudizio »[2].

Seguendo codeste vedute, alla catarsi tragica si attribuiva di solito lo scopo di mostrare l'instabilità della fortuna, o di spaventare con l'esempio, o di proclamare il trionfo della giustizia, o di rendere insensibili gli spettatori, mediante l'abitudine del soffrire, ai colpi della sventura. La teoria pedagogica, cosí rinvigorita e sostenuta dall'autorità degli antichi, fu, con tutto il complesso delle dottrine poetiche italiane del Rinascimento, divulgata in Francia, Spagna, Inghilterra e Germania. Affatto compenetrati ne sono gli scrittori francesi del periodo di Luigi XIV: « *cette science agréable qui mêle la gravité des preceptes avec la douceur du langage* » chiama la poesia il La Ménardière (1640); non diversamente dal Le Bossu (1675), per cui: « *le premier but du poète est d'instruire* »[3], come istruiva Omero, il quale avrebbe scritto, pei principi e pei popoli, due divertenti manuali didattici di avvertimenti militari e politici: l'*Iliade* e l'*Odissea*.

La « Poetica del Rinascimento ».

A ragione, quindi, siffatta teoria pedagogica è detta concordemente dai critici moderni, quasi per antonomasia, la Poetica del rinascimento; sempre per altro, che con ciò s'intenda, non già che sorse la prima volta nel Quattro

---

[1] *Poetica trad.*, pref.

[2] *Pensieri diversi*, l. X, c. 18.

[3] La Ménardière, *Poétique*, Parigi, 1640; Le Bossu, *Traité du poème épique*, Parigi, 1675.

o Cinquecento, ma che in quel tempo fu prevalente e generalmente accettata. Che anzi si potrà persino osservare, come argutamente taluno ha fatto[1], che a ragione il Rinascimento non poneva tra i generi di poesia quella didascalica, giacché, per esso, ogni poesia era didascalica. Ma il Rinascimento non fu davvero tale se non quando e dove continuò l'interrotta opera spirituale dell'antichità; o, in questo senso, sarebbe, forse, piú giusto riporne la Poetica, o, meglio, l'importanza della Poetica di esso, non già nella ripetizione della teoria pedagogica dell'antichità e del Medioevo, ma nella ripresa, che pure ebbe luogo, delle discussioni sul possibile, sul verisimile (εἰκός) aristotelico, sulle ragioni della condanna platonica e sul procedere dell'artista che crea immaginando.

Disputa sull'universale e sul verisimile nell'arte.

In siffatte discussioni è il contributo efficace, che quell'epoca portò, non piú all'erudizione, ma alla formazione della scienza estetica. Per opera degli interpreti e comentatori d'Aristotele e dei nuovi scrittori di Poetiche, specie italiani, fu come preparato e fertilizzato il terreno, e arricchito anche di qualche seme, che doveva poi germogliare e diventare arbusto vigoroso. Né lo studio di Platone contribuí poco a far rivolgere l'attenzione sulla funzione dell'idea, o dell'universale, nella poesia. — Che cosa importava che la poesia dovesse aver di mira l'universale, e la storia il particolare? Quale il significato della proposizione, che la poesia debba procedere secondo la verisimiglianza? In che cosa mai consisteva quella certa idea, che Raffaello diceva di seguire nel dipingere?

G. Fracastoro.

Tra i primi a proporsi seriamente queste domande fu Girolamo Fracastoro, nel dialogo *Naugerius sive de Poëtica* (1555). Sdegnosamente egli respinge la tesi che fine della

---

[1] Borinski, *Poet. d. Renaiss.*, p. 26.

poesia sia il diletto: lungi da noi (esclama) una sí mala opinione intorno ai poeti, che gli antichi dissero inventori di tutte le buone arti. Né gli sembra accettabile il fine dell'istruzione, che è cómpito, non della poesia, ma di altre facoltà, come della geografia, della storia, dell'agronomia, della filosofia. Al poeta spetta rappresentare o imitare; e differisce dallo storico, non già nella materia, sí bene nel modo della rappresentazione. Gli altri imitano il singolo; il poeta, l'universale: gli altri sono come i pittori di ritratti; il poeta produce le cose contemplando l'universale e bellissima idea di esse: gli altri dicono solo quanto occorra; il poeta dice per dire tutto bene e pienamente. Ma la bellezza del poeta è da intendere sempre rispetto al genere di cui tratta. È il bellissimo del genere dato, non il bellissimo supremo: bisogna evitare l'equivoco e il doppio senso che è nel vocabolo « bello » *(æquivocatio illius verbi)*. Il poeta non dice mai il falso, ossia quel che non è in nessun modo; perché le cose dette dal poeta sono in qualche modo, o per l'apparenza, o per la significazione, o secondo le opinioni degli uomini, o secondo l'universale. Né si può giudicare con Platone che il poeta non conosca le cose, da lui descritte: le conosce sí, ma sempre da poeta[1].

L. Castelvetro.

Se il Fracastoro si sforza di elaborare quel luogo capitale di Aristotele intorno all'universale della poesia, e, pure restando un po' nel vago, s'avvicina al segno; il Castelvetro giudica il frammento aristotelico con indipendenza e superiorità di vero critico. Egli si accorge che quel libricciuolo è, piú che altro, un quaderno di appunti, contenente « certi principî e ricordi di compilar l'arte, e non l'arte compilata ». Nota, inoltre, e non senza logica, che Aristotele, avendo assunto il criterio del verisimile, o di ciò

---

[1] Hyeron. Fracastorii, *Opera*, ed. di Venezia, Giunti, 1574, ff. 112-120.

che ha « sembiante di vero storico », avrebbe dovuto far precedere alla teoria della poesia quella della storia; giacché, essendo la storia « narrazione secondo verità d'azioni umane memorevoli avvenute », e la poesia narrazione secondo verisimilitudine di quelle possibili ad avvenire, la seconda non può non ricevere « tutta la sua luce » dalla prima. E non gli sfugge che Aristotele chiama imitazione due cose diverse: *a*) il « seguitar l'esempio altrui », ch'è « fare quella cosa medesima che altri fa senza saper la cagione perché si faccia cosí »; e *b*) l'imitazione « richiesta dalla poesia », la quale « fa una cosa tutta diversa dalle fatte insino a quel dí, et proponesi altrui, cosí si può dire, esempio da seguitare ». Ciò non ostante, il Castelvetro non si distriga dalla confusione tra il fantastico e lo storico; giacché egli stesso afferma che « il dominio del primo è comunemente quello della certitudine », ma che « il campo della certitudine è alcuna volta attraversato et addogato da alcuno spatio d'incertitudine, sí come, dall'altra parte, il campo della incertitudine è molto piú spesso attraversato et addogato da alcuno spatio di certitudine ». Che cosa dire poi della bizzarra interpetrazione ch'egli dà della teoria aristotelica circa il piacere destato dall'imitazione delle cose brutte; il quale piacere, secondo lui, consisterebbe nel fatto che l'imitazione non è mai perfetta, e perciò è incapace a produrre il disgusto e la paura, che produrrebbe la realtà? E che della sua osservazione sull'indole diversa, anzi opposta, della pittura e della poesia, giacché nella prima l'imitazione delle cose note piace, e nella seconda, invece, spiace; e di tante altre sue ardite, ma poco felici, sottigliezze? [1].

Il Piccolomini e il Pinciano.

Contro il Robortelli, il quale aveva identificato il verisimile col falso, il Piccolomini sosteneva che il verisimile

[1] *Post.*. ed. cit., I, 1; II, 1; III, 7; V, 1 (pp. 4, 64, 66, 71-2, 208, 580).

non è né vero né falso, e solo per accidente può diventare l'una cosa o l'altra [1]. Né diversamente lo spagnuolo Alfonso Lopez Pinciano (1596) diceva che l'opera della poesia « *no es la mentira, que seria coincidir con la sophistica, ni la historia que seria tomar la materia al historico; y no siendo historia porque toca fabúlas ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisimil, que todo lo abraza. De aqui resulta que es un arte superior à la metaphysica, porqué comprende mucho mas, y se extiende à lo que es y à lo que no es* » [2]. Ciò ch'era dietro quella parola di « verisimile » restava indefinibile e impenetrabile.

Fr. Patrizio. Dal bisogno di porre a fondamento della poesia un concetto diverso dal verisimile si mostra compreso un avversario di Aristotele, Francesco Patrizio; il quale nella sua *Poetica*, composta tra il 1555 e 1586, ne rifiutava tutte le idee estetiche capitali. Anch'egli notava che la parola « imitazione » ha in Aristotele varî significati, intendendosi con essa tanto una semplice parola quanto una tragedia, tanto le figure del parlare quanto la favola; e giungeva perfino a scorgere la conseguenza, dalla quale, per altro, si ritraeva spaurito: che « tutti i parlari e tutte le scritture filosofiche e ogni altra sarebbero poesie, perché di parole sono fatte, che imitazioni sono ». Osservava ancora che, coi principî d'Aristotele, era impossibile distinguere la poesia dalla storia (essendo entrambe imitazioni), e provare che il verso non sia essenziale alla poesia, e che la storia, la scienza o l'arte non possa essere materia di poesia; giacché dai varî luoghi di Aristotele si raccoglie che la poesia abbracci « la favola, la cosa avvenuta, la credenza altrui, il dovere, il migliore, il necessario, il pos-

---

[1] *Annotationi*, proemio.

[2] *Philosophia antigua poetica*, Madrid, 1596 (ristampa, Valladolid, 1894).

sibile, il verisimile, il credibile, l'incredibile e il conveniente », ossia « tutte le mondane cose ». Dopo queste e altre obiezioni, alcune giuste, altre sofistiche, il Patrizio concludeva: « che non sia vero il dogma che la poesia tutta sia imitazione; e, se pure imitazione è, sarà non propria de' poeti soli, e alla ventura, ma sarà alcuna altra né da Aristotele detta né da altri mostrata né ora venutaci in pensiero; la quale per avventura potrebbeci venire, o d'alcuno essere ritrovata e posta in luce », mentre ora « ella si sta in occulto »[1].

Queste confessioni d'ignoranza, come quei vani tentativi di superare la cerchia aristotelica, come le grandi polemiche letterarie del Cinquecento, aggirantisi tutte circa il concetto del vero poetico o del verisimile, giovarono, se non altro, a mantenere viva la questione e sveglia l'attenzione come innanzi a un mistero da scoprire. Il moto del pensiero sul problema estetico era ricominciato: ormai non doveva essere piú interrotto o disperso.

---

[1] Francesco Patrici, *Della Poetica, la Deca disputata*, Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle piú credute vere opinioni, che di Poetica a dí nostri vanno intorno, Ferrara, 1586.

III

Fermenti di pensiero nel secolo XVII

L'interesse per l'indagine estetica fu reso piú intenso dall'apparire, nel corso del secolo seguente, o dall'acquistar voga, di parecchie parole nuove o significati nuovi di parole, esprimenti le nuove osservazioni che s'andavano accumulando nel campo estetico, e che, col complicare il problema, ne facevano sentire piú forti il peso e le difficoltà. Tali: ingegno, gusto, immaginazione o fantasia, sentimento e altre simili, che importa esaminare un po' da vicino.

Nuove parole e nuove osservazioni nel secolo XVII.

Ingegno si distingueva in certo modo da intelletto. All'uso frequente del primo si giunse, se non erriamo, specialmente per l'efficacia della Rettorica, concepita dall'antichità, tra l'altro, come forma di conoscenza facile e piacevole, in contrapposizione a quella severa della Dialettica; « antistrofe della Dialettica », che, invece di ragioni vere, si serviva di probabili e verisimili, di entimemi invece di sillogismi, di esempî invece d'induzioni; tanto che lo stoico Zenone aveva figurato la Dialettica col pugno chiuso e la Rettorica con la mano aperta. Il vaniloquio della decadenza letteraria secentesca in Italia trovava in siffatta teoria rettorica completa giustificazione: quelle prose e quei versi, marineschi e achillineschi, professavano, per l'appunto, di esibire, non il vero, ma l'appariscente, l'arguto,

L'ingegno.

il curioso, l'ingegnoso. E fu allora ripetuto, piú che non si solesse nel secolo precedente, il vocabolo « ingegno ». « Ingegno » fu detta la facoltà che presiede alla Rettorica; si lodarono le « vivezze d'ingegno »; si portarono in trionfo i « belli ingegni » (che non furono piú quelli solidi); e via dicendo. Su queste parole italiane, i francesi modellarono le loro: *esprit* e *beaux esprits*[1]. Uno tra i piú notevoli investigatori delle qualità dell'ingegno (benché avversario degli eccessi della letteratura del tempo), il bolognese Matteo Pellegrini, lo definiva (1650): « quella parte dell'animo, che in un certo modo pratica, mira e cerca di trovare e fabbricare il bello e l'efficace »[2]. Prodotti dell'ingegno sono i « concetti » o « acutezze », intorno alle quali lo stesso Pellegrini aveva già scritto, pel primo, uno speciale trattato (1639)[3]. Dell'ingegno e dell'acutezza si occupò anche Emmanuele Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), svolgendo largamente, non solo le acutezze « verbali » e « lapidarie », ma anche quelle « simboliche » o « figurative », come statue, istorie, imprese, pasquinate, geroglifici, tessere, emblemi, insegne, scettri, e perfino i « sensibili animati », come pantomime, rappresentazioni sceniche, mascherate e balli; prodotti tutti, che si collegano alla « cavillazione urbana », o rettorica, distinta da quella « dialettica ». Tra questi trattati, segni dei tempi, divenne celebre in tutta Europa quello dello spagnuolo Baltasar Gracian (1642)[4]. L'ingegno era la facoltà propriamente inventiva, artistica, « geniale »: genio, *génie*, *genius*, sono usati come sinonimi d'ingegno e d'*esprit*. « *Ingegno* (scriveva poi, nel secolo

---

[1] P. e. Molière, *Préc. ridic.*, sc. 1 e 10.

[2] *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna, 1650.

[3] *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genova-Bologna, 1639.

[4] *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642; ampliata, Huesca, 1649.

seguente, Mario Pagano[1]) forse vale quanto il *genio* dei francesi, voce ora comunemente in Italia adottata ». E, per restare nel Seicento: « convien confessare (è detto nei dialoghi sulla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, del gesuita Bouhours, 1687), che cuore e ingegno sono molto alla moda oggidí, non favellandosi d'altro nelle galanti conversazioni, e facendosi cadere in tutti i discorsi l'ingegno ed il cuore » (*l'esprit* e *le cœur*)[2].

Il gusto.

Né meno divulgata, e alla moda, era la parola gusto, o buon gusto: la facoltà giudicatrice, versante sul bello, distinta in certo modo dal giudizio intellettuale, e bipartita talora in attiva e passiva, talché si parlava di un « gusto produttivo » o « fecondo », che non poteva non essere tutt'uno con l' « ingegno », e di un altro, « sterile ».

Varî significati della parola « gusto ».

Negli abbozzi che si hanno della storia del gusto, i varî significati della parola, non tutti egualmente importanti come sintomi di movimenti d'idee, vengono un po' confusi. « Gusto », nel significato di « piacere » o « diletto », era antichissimo in Italia e in Ispagna, come appare dalle frasi « averci gusto, dar gusto, andare a gusto », e simili; e, allorché Lope de Vega e altri spagnuoli ridicono su tutti i toni che il dramma spagnuolo mira a soddisfare il gusto del popolo (« *deleita el gusto* », « *para darle gusto* »), non intendono altro se non il piacere del popolo. Fin qui nulla d'importante. Antico in Italia è anche l'uso metaforico di « gusto » o « buon gusto » nel senso di « giudizio », letterario, scientifico o artistico che sia; e gran copia di esempî, tratti da scrittori cinquecentisti, l'Ariosto, il Varchi, Michelangelo, il Tasso, ce ne offrono i vocabolarî: bastino, per tutti, quei versi del *Furioso*, nei quali di Augusto impe-

---

[1] *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1788, c. 1, nota.

[2] Trad. ital. in Oasi, *Considerazioni*, ecc. (Modena, 1785), vol. I, dial. 1.

ratore si dice: « L'aver avuto in poesia buon gusto La proscrizione iniqua gli perdona »; o il ricordo che fa il Dolce di una persona, « che aveva tanto delicato gusto, che mai non cantava altri versi fuorché di Catullo e di Calvo »[1]. Anche qui nulla che possa interessarci. L'intendere per gusto una speciale facoltà o atteggiamento dell'animo non ebbe luogo, a quanto sembra, se non in Ispagna, a mezzo il secolo XVII, per opera del già citato moralista e politico Gracian[2]. A lui evidentemente allude, come ad autore, l'italiano Trevisano, nella prefazione a un libro del Muratori (1708), allorché parla degli « spagnuoli, piú di ogni altro nelle metafore perspicaci », che espressero il fatto « con questo laconismo facondo: buon gusto », citando piú oltre, a proposito di gusto e genio, « quell'ingegnoso spagnuolo », ch'era il Gracian[3]. Il quale, per altro, intese per « gusto » l'accorgimento pratico, che coglie il punto giusto delle cose; e, quando diceva « uomo di buon gusto », voleva indicare ciò che oggi si dice « uomo di tatto » nella condotta della vita[4].

Il riferimento della parola al fatto piú propriamente estetico accadde, a quel che sembra, in Francia, nell'ultimo quarto del secolo XVII. « *Il y a dans l'art* (scriveva il La Bruyère, nel 1688) *un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec*

---

[1] *Orlando furioso*, XXXV, 26; L. Dolce, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1557), in princ.

[2] Borinski, *Poet. d. Renaiss.*, p. 308 sgg.; *B. Gracian*, pp. 39-54.

[3] *Riflessioni sopra il buon gusto* (Venezia, 1766), introd., pp. 72-84.

[4] Gracian, *Obras* (Anversa, 1669); *El héroe*, *El discreto*, con introd. di A. Farinelli, Madrid, 1900. Cfr. Borinski, *Poet. d. Renaiss.*, l. c.

fondement »[1]. Quasi attributi, o varianti del gusto, si aggiungevano la delicatezza, e la varietà o variabilità. Dalla Francia la parola, così trasformata di significato, ma non senza lo strascico delle idee pratiche e morali che aveva espresse prima, si diffuse negli altri paesi: la trasportò in Germania il Thomasius, nel 1687[2]; e in Inghilterra divenne il *good taste*. In Italia, già nel 1696, il gesuita Camillo Ettorri la metteva nel titolo di un suo grosso volume: *Il buon gusto ne' componimenti rettorici*[3], osservando, nella prefazione, che « il vocabolo buon gusto, proprio di chi ne' cibi sanamente discerne il buon sapore dal reo, corre in questi tempi per le bocche d'alcuni, ed in materia di lettere umane l'attribuiscono a sé medesimi »; riapparve nel 1708, come si è detto, in fronte all'opera del Muratori[4]; il Trevisano vi dissertava intorno filosoficamente; ne discorreva il Salvini, nelle note alla *Perfetta poesia* dello stesso Muratori, nella quale il buon gusto occupa non poche pagine[5]; e perfino qualche accademia da essa tolse il nome, come quell'*Accademia del Buon gusto* fondata in Palermo, nel 1718[6]. E gli eruditi, che presero a discuterne, ricordando alcuni passi di scrittori classici, misero il nuovo concetto in relazione col *tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte* di Cicerone; e col *iudicium*, il quale *nec magis arte traditur quam gustus aut odor*, di

---

[1] *Les caractères, ou les mœurs du siècle*, cap. 1, *Des ouvrages de l'esprit.*

[2] Nel programma: *Von der Nachahmung der Franzosen*, Lipsia, 1687.

[3] « Opera... nella quale con alcune certe considerationi si mostra in che consista il *vero buon gusto* ne' suddetti componimenti ecc. ecc. », Bologna, 1696.

[4] *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 1708 (Venezia, 1766).

[5] Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706, l. II, c. 5.

[6] Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, t. II, parte IV, p. 2889.

Quintiliano[1]. Alla *Delicatezza* consacrava un libro il Montfaucon de Villars (1671)[2]; l'Ettorri si sforzava di darne una definizione che soddisfacesse meglio di quelle che correvano ai suoi giorni, quali « il piú fino ritrovamento dell'ingegno, il flor d'ingegno e l'estratto della stessa beltà », e simili[3]; e molto insisteva intorno a essa l'Orsi, nelle *Cónsiderazioni*, che scrisse in risposta al libro del Bouhours.

L'immaginativa o fantasia.

Anche in Italia troviamo in rialzo, nel secolo XVII, l'immaginativa o fantasia. Che cosa andate parlando di verisimile e di vero storico (diceva il cardinale Sforza-Pallavicino nel 1644), di falso e di vero, a proposito della poesia; la quale non ha che vedere col falso, col vero, o col verisimile storico, ma con le prime apprensioni, che non dànno né vero né falso? La fantasia si sostituisce cosí al verisimile né vero né falso di alcuni tra gli interpetri di Aristotele; e lo Sforza-Pallavicino è qui press'a poco d'accordo col Piccolomini (che non cita), perché, come questi, si contrappone al Castelvetro (che esplicitamente cita e combatte). Chi assiste a uno spettacolo teatrale (rincalza il Pallavicino) sa bene che le cose che accadono sulla scena non sono vere; egli non le crede, eppure se ne diletta. Ché, « se l'intento della poesia fosse l'esser creduta per vera, harebbe per fine intrinseco la menzogna, condannata indispensabilmente dalla legge di natura e di Dio; non essendo altro la menzogna che dire il falso, affine che sia stimato per vero. Come, dunque, un'arte sí magagnata sarebbe permessa dalle Repubbliche migliori? come lodata, come usata eziandio da scrittori santi? ». *Ut pictura poësis*: la pittura, ch'è « una

---

[1] Cicerone, *De oratore*, III, c. 50; Quintiliano, *Inst. orator.*, VI, c. 5.
[2] *De la Délicatesse*, Parigi, 1671.
[3] *Il buon gusto*, c. 89, p. 867.

diligentissima imitazione », la cui lode sta tutta in rassomigliare i lineamenti, i colori, gli atti, e fin le passioni interne dell'oggetto dipinto, e che « non pretende che il finto sia stimato per vero ». Il solo scopo delle favole poetiche è « l'adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dir d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò è gradito per sí gran bene al genere umano, ch'egli ha voluto rimunerare i poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dalle ingiurie dei secoli con maggior cura che i trattati d'ogni scienza e che i lavori di ogni arte, e coronando i loro nomi con opinione di divinità. Vedete in qual pregio abbia il mondo l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorché non apportatrici di scienza né manifestatrici di verità » [1].

Queste idee, benché manifestate da un cardinale, sembravano troppo ardite, sessant'anni dopo, al Muratori, il quale non si sapeva risolvere a lasciare « briglia sciolta » ai poeti, alleggerendoli degli obblighi verso il verisimile. Ciò non ostante, egli, nella sua Poetica, fa larghissima parte alla fantasia, « apprensiva inferiore »; la quale, senza cercare se le cose son vere o false, si limita ad apprenderle, ed è contenta di « rappresentare » il vero, lasciando il cómpito di « saperlo » all'« apprensiva superiore », all'intelletto [2]. E la fantasia tocca perfino il cuore del severo Gravina, il quale le dà gran parte nella poesia; e, ravvivando, nel parlare di essa, la consueta compassatezza del suo stile, la chiama « una maga, ma salutare », « un delirio che sgombra le pazzie » [3]. Prima di entrambi, l'Et-

---

[1] *Del Bene* (Napoli, 1681), l. I, parte I, cc. 49-53; cfr. dello stesso autore: *Arte della perfezion cristiana* (Roma, 1665), l. I, c. 8.

[2] *Perfetta poesia*, l. I, cc. 14-21.

[3] *Ragion poetica*, in *Prose italiane*, ed. De Stefano, Napoli, 1889, I, c. 7.

torri l'aveva raccomandata al buon rettorico, il quale, « a fine di svegliare i simolacri », deve rendersi « famigliare quant'è soggetto ai sentimenti del corpo », e « incontrare il genio dell'immaginativa, ch'è potenza sensitiva », e usare, perciò, « le specie piú che i generi (perocché questi coll'essere piú universali di quelle sono meno sensibili), gl'individui piú che le specie, gli effetti piú che le cagioni, il numero del piú anzi che quel del meno » [1].

In Ispagna l'Huarte aveva già (1578) sostenuto che l'eloquenza è opera non già dell'intelletto o del discorso, ma dell'immaginativa [2]. In Inghilterra, Bacone (1605) riferiva la scienza all'intelletto, la storia alla memoria, e la poesia all'immaginazione o fantasia [3]; l'Hobbes indagava i fenomeni di quest'ultima [4]; l'Addison (1712) consacrava parecchi numeri del suo *Spectator* ad analizzare i « piaceri dell'immaginazione » [5]. In Germania l'importanza della fantasia si faceva sentire un po' piú tardi, trovando propugnatori nel Bodmer, nel Breitinger e negli altri scrittori della scuola svizzera, ch'erano sotto l'influsso degli italiani (Muratori, Gravina, Calepio) e degli inglesi, e che, a loro volta, influirono sul Klopstock e sulla nuova scuola critica tedesca [6].

Il sentimento. In quel medesimo periodo cominciò ad accentuarsi anche l'opposizione tra quelli che son usi « *à juger par le sentiment* », e quelli che sogliono « *raisonner par principes* » [7].

---

1 *Il buon gusto*, p. 10.

2 *Esame degl'ingegni degl'huomini per apprender le scienze* (trad. ital. di C. Camilli, Venezia, 1586), cc. 9-12.

3 *De dignitate et augmentis scientiarum*, l. II, c. 13.

4 *De homine* (in *Opera phil.*, ed. Molesworth, vol. III), c. 2.

5 *Spectator*, num. 411-421 (*Works*, Londra, 1721, III, pp. 486-519).

6 *Die Discourse der Mahlern*, 1721-3; *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft*, ecc., 1727, e altri scritti del Bodmer e del Breitinger.

7 Pascal, *Pensées sur l'éloquence et le style*, § 15.

Il rappresentante piú spiccato del sentimento è il francese Du Bos, autore delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Per lui, l'arte è come un abbandonarsi al sentimento: « *se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous* », senza la fatica della riflessione. Ride, perciò, di quei filosofi che combattono l'immaginazione; e, a proposito dell'eloquente discorso che il Malebranche scrisse su tale assunto, osserva che: « *c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination* ». Nega parimente ogni nócciolo intellettuale nelle produzioni dell'arte, affermando che questa consiste, non già nell'istruzione, ma nello stile. Né rispetta troppo il verisimile, dichiarandosi incapace a stabilire i confini tra questo e il maraviglioso, e lasciando a coloro, che sono nati poeti, l'attuare tale miracolosa alleanza di opposti. Pel Du Bos, insomma, non esiste altro criterio dell'arte fuori del sentimento, da lui chiamato *sixième sens*. Contro di questo non valgono le riflessioni e le discussioni; giacché i giudizî del pubblico la vincono su quelli dei letterati e artisti di professione; e tutte le sottili osservazioni dei maggiori metafisici, anche se giuste, non faranno diminuire di un grado la riputazione di cui godono le opere di poesia, perché non le spoglieranno certo delle attrattive che posseggono. Invano, perciò, si tenta di screditare l'Ariosto e il Tasso presso gl'italiani, come invano si tentò di rendere il medesimo servigio al *Cid* presso i francesi; i ragionamenti altrui non ci persuaderanno mai a credere il contrario di ciò che sentiamo [1]. Queste idee furono seguite da altri scrittori francesi: p. e., il Cartaut de la Villate osservava che « *le grand talent d'un écrivain qui veut plaire, est de tourner ses réflexions en sentiments* »; e il Trublet

---

[1] *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 (ed. 7.ª, Parigi, 1770), *passim*, spec. sezz. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

che: « *c'est un principe sûr, que la poésie doit être une expression du sentiment* »[1]. Né tardarono anche gli scrittori inglesi a far posto all'*emotion* nell'arte.

Tendenza a unificare queste parole.

Immaginazione, inoltre, veniva spesso, negli scritti del tempo, riferita a ingegno; ingegno a gusto; gusto a sentimento; sentimento alle prime apprensioni o alla immaginazione[2]; il gusto, come abbiamo notato, sembrava ora giudicativo, ora produttivo, e cosí via; prova, questa, che si presentiva e intravvedeva, con simili fusioni, identificazioni e subordinazioni, come quelle parole, in apparenza tanto varie, si riferissero tutte a un fatto medesimo.

Imbarazzi e contradizioni nel definirle.

Un critico tedesco, tra i pochissimi che abbiaho tentato d'investigare l'oscura regione in cui si venne preparando l'Estetica moderna, attribuendo al Gracian il concetto di gusto, definisce questo: « il piú importante teorema estetico, che restava da scoprire ai moderni »[3]. Ma, mettendo anche da parte che il gusto sarebbe stato, se mai, non l'ultimo teorema e neanche un teorema, sí bene il principio stesso della scienza, base di tutto il resto; e mettendo da parte che il Gracian parla di un gusto riferentesi, come si è detto, piú che ad altro, alla vita pratica; è bene insistere qui sul fatto, che gusto, ingegno, immaginazione, sentimento e simili, sono, non già nuovi concetti scientificamente posseduti, ma nuove parole rispondenti a vaghe impressioni; problemi, tutt'al piú, non concetti; presentimenti di territorî da conquistare, non conquista e presa di possesso effettive. Basta considerare che proprio coloro

---

[1] Cartaut de la Villate, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, Aia, 1737; Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Amsterd., 1755.

[2] Cfr. Du Bos, op. cit., sez. 33.

[3] Borinski, *B. Gracian*, p. 39.

che usarono quelle parole, e che, perciò, ci sembrano tanto moderni, non appena tentavano di determinare il loro pensiero, ricascavano nelle vecchie idee, le sole che intellettivamente possedessero. Le nuove parole erano per essi ombre vane; onde, quando andavano ad abbracciarle, tornavano con le braccia vuote al petto.

Ingegno e intelletto.

Ingegno, sta bene, è distinto in certo modo da intelletto. Ma e il Pellegrini e il Tesauro e gli altri trattatisti finiscono poi sempre col trovare, come fondo dell'ingegno, una verità intellettuale. Il Trevisano lo definiva « una virtú interna dell'animo, che inventa mezzi per verificare ed eseguire i concetti ch'egli va componendo; e si fa palese ora nel disporre le cose che inventiamo, or nell'esporle con chiarezza, or nell'unire col mezzo di scaltre ed industrì maniere oggetti che paiono disparati, ed ora nel rintracciare le loro analogie men palesi ». Ma, alla fin dei conti, « gli atti dell'ingegno » non bisogna « lasciarli procedere scompagnati da quelli dell'intelletto »; e, non solo di questo, ma della ragion pratica morale [1]. Piú ingenuamente, il Muratori considerava l'ingegno come « quella virtú e forza attiva con cui l'intelletto raccoglie, unisce e ritruova le simiglianze, le relazioni e le ragioni delle cose » [2]. Cosicché l'ingegno, dopo essere stato distinto dall'intelletto, diventava parte o manifestazione dell'intelletto stesso. — L'ingegno (diceva, invece, Alessandro Pope) è da infrenare come un corsiero vivace; ingegno e giudizio si bisticciano spesso, benché abbiano bisogno d'aiutarsi l'uno con l'altro, per l'appunto come marito e moglie: « *For wit and judgement often are at strife, Though meant each other's aid like man and wife* » [3].

---

[1] Trevisano, op. cit., pp. 82, 84.

[2] *Perfetta poesia*, l. II, c. 1 (ed. cit., I, p. 299).

[3] A. Pope, *An essay on criticism*, 1709 (in *Poetical works*, Londra, 1827), vv. 81-2.

Gusto e giudizio intellettuale.

La stessa cosa accadde del gusto. Una delle principali cagioni della fortuna di quella metafora era stata (come notò poi il Kant) l'opposizione ai principî intellettualistici: si voleva, cioè, significare con essa che, come, nonostante tutti i ragionamenti intorno al piacere di un cibo, chi decide è sempre e solo il palato, così, nelle cose d'arte, arbitro inappellabile è il gusto artistico [1]. Eppure, nel definire una parola, nata proprio per escludere l'intellettualità e il raziocinio, si risalí per l'appunto all'intelletto e alla ragione. Il paragone implicito col palato fu inteso come l'anticipazione della riflessione: (« *de même que la sensation du palais anticipe la réflexion* », doveva scrivere, nel secolo seguente, il Voltaire [2]). E intelletto e ragione fanno capolino in quasi tutte le definizioni, che si tentarono del gusto. « *Une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison*, lo diceva la signora Dacier (1684) [3]. Similmente negli *Entretiens galants* il gusto è definito: « *une raison eclairée qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables* » [4]. Secondo un altro autore, citato dal Bouhours, il gusto è: « un sentimento naturale, infisso nell'animo, indipendente da qualunque scienza che possa mai acquistarsi », e che è come un « istinto della retta ragione » [5]. E lo stesso Bouhours, pur criticando questo spiegare una metafora con un'altra, notava che il gusto ha maggiori relazioni col « giudizio » che non con l' « ingegno » [6]. All'italiano Ettorri sembrava

---

[1] *Kritik der Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 33.

[2] *Essai sur le goût* (in append. ad A. Gerard, *Essai sur le goût*, Parigi, 1766).

[3] Cit. in Sulzer, *Allg. Th. d. s. K.*, II, p. 377.

[4] Ivi.

[5] *Manière de bien penser* (trad. ital. cit.), dial. 4.

[6] Ivi.

che potesse chiamarsi, piú universalmente, « il giudizio regolato dall'arte »[1]; e il Baruffaldi (1710) lo identificava col « discernimento », ridotto dalla teorica alla pratica[2]. Il De Crousaz (1715) osservava che « *le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par des justes idées* »[3]. E, poco prima di lui, il Trevisano lo considerava come « un sentimento che sempre gode di conformarsi a quanto la ragione acconsente », ed è valido aiuto all'uomo, insieme con la grazia divina, a fargli riconoscere il vero e il bene, che, a cagione del peccato originale, non vede piú con pienezza e sicurezza. In Germania, pel König (1727), il gusto era « un'abilità dell'intelletto, prodotta da sano spirito e da acuto giudizio, che fa sentire esattamente il vero, il bene e il bello »; e, nel 1736, pel Bodmer (il quale aveva avuta sull'argomento lunga discussione epistolare con l'amico italiano, conte Calepio): « una riflessione esercitata, pronta e penetrante nei minimi particolari, con la quale l'intelletto distingue il vero dal falso, il perfetto dal difettoso ». Il Calepio e il Bodmer erano contrarî al semplice sentimento, e facevano differenza tra « gusto » e « buon gusto »[4]. Andando per la medesima via intellettualistica, il Muratori parla di un « buon gusto » perfino dell' « erudizione »; e altri dissertarono sul « buon gusto nella filosofia ».

---

[1] Op. cit., cc. 2-4.

[2] *Osservazioni critiche* (nel vol. II delle *Considerazioni* dell'Orsi), c. 8, p. 28.

[3] *Traité du Beau* (ed. di Amsterdam, 1724), I, p. 170.

[4] J. Ulr. König, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, Lipsia, 1727; e [Calepio-Bodmer], *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*, Zurigo, 1736: cfr. per entrambi Sulzer, II, p. 380.

Il non so che.

Meglio facevano forse coloro che, restando nel vago, ponevano il gusto in un non so che, *je ne sais quoi, nescio quid*; aggiungendo alle precedenti quest'altra espressione, la quale, di certo, non spiegava nulla, ma indicava anch'essa il problema. A lungo ne tratta il Bouhours (1671): « *les italiens, qui font mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur* non so che: *on ne voit rien de plus commun dans leur poètes* »; e cita esempî del Tasso e di altri [1]. In Italia vi accenna il Salvini: « questo buon gusto è un nome venuto su nei nostri tempi; pare un nome vagante, e che non abbia certa e determinata sede, e che si rimette al non so che, a una fortuna, a un accerto d'ingegno » [2]. In Ispagna, il padre Feijóo, che scrisse sulla *Razón del gusto* e sopra *El no se qué* (1733), dice bellamente: « *En muchas producciones no solo de la naturaleza, sino del arte, y aun mas del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas à su comprehension racional, otro genero de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimento. Los sentidos le palpan, pero no le puede dissipar la razon, y asi, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren à su idéa, y salimos del paso con decir que hay un* non se qué, *que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelacion mas clara de este natural misterio* » [3]. E il presidente di Montesquieu: « *Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grace naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'appeller le* je ne sais quoi. *Il*

---

[1] *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671 (ed. di Parigi, 1784), colloquio V: « Le je ne sçai quoi »: cfr. Gracian, *Oraculo manual*, n. 127, ed *El héroe*, c. 13.

[2] Nelle note alla *Perf. poesia* del Muratori.

[3] Feijóo, *Theatro crítico*, t. VI, nn. 11-12.

me semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise »[1]. Qualcuno si sdegnava contro la scappatoia del non so che, e la diceva, non a torto, dichiarazione d'ignoranza. Ma il fatto era che non si sapeva uscire dall'ignoranza, se non per cadere nella confusione tra il gusto e il giudizio intellettuale.

Fantasia e sensualismo. Il correttivo della fantasia.

Se, per altro, nel definire ingegno e gusto, si andava, di solito, all'intellettualismo, immaginazione e sentimento si mutavano facilmente, allo stringere dei conti, in affermazioni sensualistiche. Si sarà notato con quanta energia lo Sforza-Pallavicino insistesse sulla non intellettualità delle immagini e invenzioni fantastiche. « Nulla rileva al vagheggiator del bello (egli scriveva), per verificar le sue cognizioni, che l'oggetto della sua cognizione sia o non sia di fatto qual ei nell'animo sel figura; che, s'egli per una tale o visione o vigorosa apprensione s'induce a stimarlo presente con un atto di giudicio, il gusto nondimeno della bellezza in quanto bellezza non sorge da cosí fatto giudicio, ma da quella vista o da quella viva apprensione, la quale potrebbe restare in noi, emendato ancor l'inganno della credenza »; come appunto accade nel dormiveglia, quando, pur avvertendo di sognare, ci compiacciamo tanto dei bei sogni. Per lo Sforza-Pallavicino, la fantasia non può essere erronea; giacché egli l'assimila in tutto e per tutto alle sensazioni, incapaci di vero e di falso. E, se la conoscenza fantastica piace, non è già perché abbia anch'essa una speciale verità (verità fantastica), ma perché finge oggetti, i quali, « quantunque falsi, riescon gustosi »: il pittore non fa ritratti, ma immagini, che, fedeli o no, riescono gustose a mirarsi; la poesia dà appren-

---

[1] *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Frammento postumo (in app. ad A. Gerard, op. cit.).

sioni « sontuose, nuove, mirabili, splendide »[1]. Il fondo del pensiero dello Sforza-Pallavicino è, dunque, costituito, se non c'inganniamo, dal sensualismo marinesco: « È del poeta il fin la meraviglia.... Chi non sa far stupir vada alla striglia »[2]. Ed egli stesso approva come verissimo ciò che aveva udito piú volte « dal Pindaro di Savona, Gabriele Chiabrera, cioè che la poesia è obligata di fare inarcar le ciglia »[3]. Ma, nel *Trattato dello stile*, scritto piú tardi (1646), egli si pente quasi della prima sua piú bella idea, e pare che voglia tornare alla teoria pedagogica: « E, benché, in questo ed in altro libro, io abbia della poesia filosofato piú bassamente, considerandola solo per ministra di quel diletto che l'anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione dell'immaginare o dell'apprendere con dipendenza dall'immaginazione, e però, in ordine a questo, io le abbia un po' allargati i lacci che la tengono legata col verisimile; voglio qui mostrare l'altro ufficio della poesia piú esimio e piú fruttuoso, ma che soggiace al verisimile con vassallaggio piú stretto; il quale ufficio è illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del giudicare, e cosí divenir nutrice della filosofia porgendole un dolce latte »[4]. Il gesuita Ettorri, pure inculcando l'uso della fantasia e mandando gli oratori a scuola dagli « istrioni », voleva che la fantasia fosse soltanto « torcimana per porgere all'intelletto » la verità; altrimente, si verrebbe a trattare chi ascolta o legge, « non da uomo, di cui è proprio l'intelletto, ma da bellua, che nella fantasia si quieta »[5].

---

[1] *Del Bene*, cap. cit.

[2] Il Marino, in uno dei sonetti della *Murtoleide* (1608).

[3] *Del Bene*, l. I, parte I, c. 8.

[4] *Trattato dello stile* (Roma, 1666), c. 30.

[5] *Il buon gusto*, pp. 12-13.

La considerazione della fantasia come mera sensualità appare chiaramente nel Muratori; il quale, appunto perché persuaso che quella facoltà, lasciata a sé stessa, si abbandonerebbe ai delirî del sogno e dell'ebbrezza, le pone a fianco l'intelletto, « come un amico di autorità », perché la regoli nella scelta e combinazione delle immagini [1]. Quanto al Muratori interessasse questa facoltà della fantasia, e quanto insieme egli la sconoscesse e avvilisse, si vede anche dal libro speciale: *Della forza della fantasia umana* [2], nel quale la presenta come facoltà materiale, affatto diversa da quella mentale e spirituale, e le nega virtú conoscitiva. E, quantunque avesse notato che la poesia si distingue dalla scienza nel fine, giacché questa cerca di « conoscere » e quella di « rappresentare » il vero [3], pur tuttavia, in fondo, continuava a concepire la Poesia come « arte dilettante », subordinata alla Filosofia morale, di cui era una delle tre ancelle o ministre [4]. Poco diversamente, il Gravina stabiliva che la poesia, col diletto della novità e della maraviglia, debba introdurre nelle menti dei volgari « il vero e le cognizioni universali » [5].

Fuori d'Italia, accadeva lo stesso. Il Bacone, pur avendo assegnata la poesia alla fantasia, la considerava, al tempo stesso, come qualcosa intermedia tra la storia e la scienza: alla prima si connette la poesia epica; alla seconda la parabolica, ch'era per lui la forma alta della poesia (« *Poësis parabolica inter reliquas eminet* »). Altrove chiama la poesia *somnium*, ovvero dichiara addirittura che *scientias fere non parit*, e che *pro lusu potius ingenii quam pro*

---

[1] *Perf. poesia*, I, c. 18, pp. 282-8.
[2] Venezia, 1745.
[3] *Perf. poesia*, I, c. 6.
[4] Op. cit., I, c. 4, p. 42.
[5] *Ragion poetica*, I, c. 7.

scientia est habenda; infine, musica, pittura, scultura, e le altre arti sono meramente voluttuarie [1]. — L'Addison riduceva i piaceri dell'immaginazione a quelli prodotti dagli oggetti visibili o da idee tratte da essi; piaceri non cosí grandi come quelli dei sensi, né cosí raffinati come quelli dell'intelligenza; e vi aggregava il piacere del trovare i riscontri tra imitazioni e cose imitate, copie e originali; esercizio giovevole ad acuire lo spirito d'osservazione [2].

Sentimento e sensualismo.

Il sensualismo del Du Bos e degli altri partigiani del sentimento è anche evidente. L'arte è, pel primo, un passatempo, il cui piacere consiste nel sentirsi l'animo occupato senza fatica, ed è simile a quello che si ha dagli spettacoli gladiatorî, dalle corse di tori o dai tornei [3].

Per queste ragioni, pur dando grande importanza, per la preistoria dell'Estetica a quelle nuove parole e alle nuove vedute a cui si riferivano; pure riconoscendo ch'esse furono lievito e fermento pel dibattuto problema estetico, che il Rinascimento aveva ripreso al punto in cui l'avevano lasciato i pensatori dell'antichità; noi non sapremmo scorgere, nell'apparire di esse, la scoperta, vera e propria, della nostra scienza. Con quelle parole, e coi dibattiti che ne sorgevano, il fatto estetico chiedeva, a voce sempre piú alta e insistente, la sua giustificazione teorica. Ma questa né era data da esse, né veniva ancora da altra parte.

---

[1] *De dignitate* ecc., II, c. 13; III, c. 1; IV, c. 2; V, c. 1.

[2] *Spectator*, l. c., specie pp. 487, 503.

[3] Op. cit., sez. 2.

IV

Le idee estetiche nel cartesianesimo e nel leibnizianismo e l' « Æsthetica » del Baumgarten

Il cartesianismo e la fantasia.

Il mondo oscuro delle ingegnosità, dei gusti, delle fantasie, dei sentimenti, dei non so che, non fu preso in esame, né, per così dire, raccolto nei quadri della filosofia, dal Cartesio. Il Cartesio aborriva l'immaginazione, derivante, secondo lui, dall'agitarsi degli spiriti animali; e, pur non condannando del tutto la poesia, l'ammetteva solo in quanto fosse regolata dall'intelligenza, ossia da quella facoltà che salva l'uomo dai capricci della *folle du logis*. La tollerava, ecco tutto; ed era disposto a non rifiutarle « *aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience* » [1]. È stato giustamente osservato che l'equivalente estetico dell'intellettualismo cartesiano è il Boileau, sottomesso alla rigida *raison* (« *Mais nous que la raison à ses règles engage....* »), e partigiano entusiasta dell'allegoria [2]. Abbiamo già accennato per incidente agli sfoghi del Malebranche contro l'immaginazione. Lo spirito matematico, diffuso in Francia dal car-

---

[1] Lettere al Balzac e alla principessa Elisabetta.

[2] *Art poétique* (1669-1674).

tesianismo, toglieva la possibilità di una seria considerazione della poesia e dell'arte. L'italiano Antonio Conti, recatosi in Francia e spettatore delle dispute letterarie che vi s'agitavano, faceva dei critici francesi, dei La Motte, dei Fontenelle e loro seguaci, questa descrizione: « *Ils ont introduit dans les belles lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et de l'eloquence independamment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'abbé Terrasson, sont plus grands géomètres que les anciens: donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poètes* »[1]. Contro questo spirito matematico, introdotto nelle cose di arte e di sentimento, si battagliava ancora in Francia al tempo degli enciclopedisti; e la battaglia ebbe risonanza anche in Italia, come si può scorgere dalle proteste del Bettinelli e di altri scrittori. Quando il Du Bos pubblicò il suo ardito libro, vi fu un consigliere del Parlamento di Bordeaux, Gian Giacomo Bel, il quale scrisse (1726) una dissertazione, per oppugnare la pretesa di far giudice dell'arte il sentimento[2].

Il Crousaz, l'André.

Il cartesianismo non poteva avere, dunque, un'Estetica della fantasia. Il *Traité du beau*, pubblicato dal cartesiano eclettico J. P. de Crousaz (1715), riponeva il bello, non nel piacevole e nel sentimento, del quale non si può discutere; ma in ciò che si approva, e che, perciò, si riduce a idee. E di queste idee enumerava cinque: varietà, unità, regolarità, ordine e proporzione, osservando: « *la varieté temperée par l'unité, la régularité, l'ordre et la proportion, ne sont pas assurément des chimères; elles ne sont pas du ressort de la fantaisie, ce n'est pas le caprice*

---

[1] Lettere al marchese Maffei, circa il 1720, in *Prose e poesie*, II, Venezia, 1756, p. cxx.

[2] Sulzer, op. cit., I, p. 50.

qui en décide »; esse erano, cioè, per lui, caratteri reali del bello, fondati nella natura e nella verità. E applicava, inoltre, la sua definizione alla bellezza delle scienze, geometria, algebra, astronomia, fisica, storia, e a quelle della virtú, dell'eloquenza e della religione, ritrovando, come gli pareva, in tutti questi casi i caratteri soprastabiliti [1]. Un altro cartesiano, il gesuita André (1742) [2], distingueva un bello essenziale, indipendente da ogni istituzione umana e anche divina; un bello naturale, indipendente dalle opinioni degli uomini; e un bello, fino a un certo punto, arbitrario, e d'istituzione umana. Il primo è regolarità, ordine, proporzione, simmetria; e l'André s'appoggiava per esso a Platone, e aderiva, in fine, alla definizione di S. Agostino. Il secondo ha per misura principale la luce, che genera i colori; e il buon cartesiano non mancava di profittare, per questa parte, delle dottrine newtoniane. Il terzo appartiene alla moda e alla convenzione; ma non può, per altro, violare mai quello essenziale. Ciascuna di queste tre forme di bello è poi sottodivisa in bello sensibile o dei corpi, e bello intelligibile o dell'anima.

Gl'inglesi: Locke, Shaftesbury, Hutcheson e la scuola scozzese.

Come in Francia il Cartesio, cosí in Inghilterra il Locke (1690) è intellettualista, e non conosce altra forma di attività se non la riflessione sui sensi. Accoglie, per altro, dalla letteratura del tempo la distinzione tra ingegno e giudizio: il primo, secondo lui, combina con piacevole varietà le idee e vi scopre qualche somiglianza e rapporto per farne belle pitture, che divertano e colpiscano l'immaginazione; il giudizio o intelletto, invece, cerca le differenze secondo verità. « L'ingegno, soddisfatto dalla bellezza della pittura

---

[1] *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirez de la plupart des arts et des sciences, 1715 (2.ª ediz., Amsterdam, 1724), spec. cc. 1 e 2.

[2] *Essai sur le Beau*, Parigi, 1741 (ed. Parigi, 1810).

e dalla vivacità dell'immaginazione, non si cura di andare piú oltre. E, infatti, si fa torto, in qualche modo, a tale sorta di pensieri spiritosi, esaminandoli con le regole severe della verità e della sana ragione; donde si vede che ciò che si chiama ingegno consiste in qualcosa che non è punto d'accordo con la verità e con la ragione »[1]. E, anche in Inghilterra, i filosofi sviluppano un'Estetica trascendente e finalistica, per quanto piú sensualmente colorita di quella dei cartesiani francesi. Lo Shaftesbury (1709) eleva il gusto a un senso o istinto del bello; senso dell'ordine e della proporzione, identico a quello morale e anticipante, con le sue *preconceptions* o *presentations*, il riconoscimento della ragione. Corpi, spiriti, Dio sono i tre gradi della bellezza[2]. Dallo Shaftesbury deriva intimamente Francesco Hutcheson (1723), il quale rese popolare il senso interno della bellezza, come qualcosa ch'è in mezzo tra la sensualità e la razionalità ed è diretto a conoscere l'unità nella varietà, la concordia nel molteplice, il vero, il buono, il bello nella loro sostanziale identità. Con questo senso l'Hutcheson connette il piacere dell'arte, ossia dell'imitazione e della rispondenza tra copia e originale; bello relativo, da distinguere dall'assoluto[3]. E la stessa veduta resta dominante negli scrittori inglesi del secolo XVIII, p. e., nel Reid, capo della scuola scozzese, e in Adamo Smith.

Leibniz: le piccole percezioni e la conoscenza confusa.

Piú ampiamente, e con ben altro vigore filosofico, il Leibniz aprí le porte a tutta quella folla di fatti psichici, che l'intellettualismo cartesiano allontanava da sé con or-

---

[1] *An essay concerning human understanding* (trad. franc., in *Œuvres*, Parigi, 1854), l. II, c. 11, § 2.

[2] *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709-11 (Basilea, 1790, 3 voll.).

[3] *Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Londra, 1728 (trad. franc., Amsterd., 1749).

rore. Nella sua concezione della realtà, dominata dalla legge del continuo (*natura non facit saltus*), e in cui la scala degli esseri andava senza interruzione dai piú infimi a Dio, l'immaginazione, il gusto e simili osservazioni trovavano il posto in cui collocarsi. I fatti, che ora diciamo estetici, s'identificavano con la cognizione confusa di Cartesio, che poteva essere chiara, senza, per altro, essere distinta: terminologia derivante, come sappiamo, dalla Scolastica, e suggerita, forse, specialmente dalle teorie di Duns Scotus, il quale ebbe riedizione e fortuna per l'appunto nel Seicento [1].

Già nel *De cognitione, veritate et ideis* (1684), il Leibniz, dopo avere distinta la *cognitio* in *obscura vel clara*, e la *clara* in *confusa vel distincta*, e la *distincta* in *adæquata vel inadæquata*, osservava che i pittori e gli altri artisti, pur dando delle opere d'arte giudizî assai buoni, non ne sanno poi rendere conto, e a chi loro ne domandi sogliono rispondere, che ciò ch'essi condannano lascia a desiderare un non so che (« *at iudicii sui rationem reddere sæpe non posse, et quærenti dicere, se in re, quæ displicet, desiderare nescio quid* ») [2]. Ne hanno, insomma, cognizione chiara, ma confusa e non distinta; conoscenza fantastica, diremmo noi, e non intellettuale, la quale ultima, in fatto d'arte, è esclusa. Sono cose che non si possono definire: « *on ne les fait connaître que par des exemples, et, au reste, il faut dire que c'est un je ne sais quoi, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture* » [3]. Ma codeste *perceptions confuses ou sentiments* hanno « *plus grande efficacité que l'on ne pense: ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images*

---

[1] Si veda sopra, p. 201.

[2] *Opera philosophica* (ed. Erdmann), p. 78.

[3] *Nouveaux essais*, II, c. 22.

des qualités des sens »[1]. Donde risulta chiaro che, nel trattare di esse, il Leibniz si riferiva alle discussioni estetiche, di cui si è parlato nel capitolo precedente; il che è confermato poi anche dal suo citare, in un punto, il libro del Bouhours[2].

Intellettualismo del Leibniz.

Potrebbe sembrare che, applicando la parola *claritas* ai fatti estetici e negando a essi la *distinctio*, il Leibniz ne avesse riconosciuta l'essenza peculiare, non sensuale e, nel tempo stesso, non intellettuale. Non piú sensuali sembrerebbero essere per lui, in quanto hanno la loro *claritas*, diversa dal diletto o dell'emozione sensuale; non intellettuali, perché privi di *distinctio*. Ma la *lex continui* e l'intellettualismo leibniziano ci vietano di accogliere siffatta interpetrazione. Oscurità e chiarezza sono, qui, gradi quantitativi di una conoscenza unica, la distinta o intellettuale; alla quale entrambi tendono, e che viene raggiunta nel grado piú alto. Ammettendo, infatti, che gli artisti giudichino con percezioni confuse, chiare ma non distinte, non si esclude che queste si possano correggere e inverare con la conoscenza intellettiva. Lo stesso fatto, che la fantasia conosce confusamente, sebbene chiaramente, è conosciuto dall'intelletto chiaramente e distintamente. Il che varrebbe quanto dire che il rivivere un'opera d'arte sentendone la bellezza, possa venir perfezionato, allorché, abbandonando l'opera d'arte immediata, ne determiniamo intellettualmente il concetto. Già la stessa terminologia adottata dal Leibniz, per la quale il senso e la fantasia sono presentati come oscuri e confusi, importa una tinta di dispregio e il sottinteso di una forma unica davvero conoscitiva. Né diversamente bisogna intendere la definizione leibniziana della musica, quale *exercitium aritmeticæ*

---

[1] *Nouv. ess.*, prefaz.

[2] Op. cit., II, c. 11.

occultum nescientis se numerare animi. Altrove egli dice: « *le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie, doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples, et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'éviter* »[1]. La *claritas*, attribuita ai fatti estetici, è, insomma, non già differenza specifica, ma parziale anticipazione della *distinctio* intellettiva. Certo, aver posto questo grado è un fatto importante; ma, in ultima analisi, la veduta del Leibniz non è fondamentalmente diversa da quella di coloro, i quali, ponendo le nuove parole e intuizioni da noi studiate, avevano fermato in qualche modo l'attenzione sulla peculiarità dei fatti estetici.

Speculazioni sul linguaggio.

Questo invincibile intellettualismo si osserva anche nelle speculazioni, allora diventate piú vive, circa il linguaggio. Gli scrittori del Rinascimento e del Cinquecento, allorché tentarono di sollevarsi sopra le grammatiche meramente empiriche e precettive, e dare a queste un certo sistema, caddero nel logicismo, pel quale le forme grammaticali erano spiegate come ripieni, improprietà, metafore, ellissi. Cosí Giulio Cesare Scaligero (1540); cosí anche il piú profondo di tutti, Francesco Sanchez (Sanctius o Sanzio), detto il Brocense. Il quale, nella sua *Minerva* (1587), sostiene che i nomi sono imposti alle cose razionalmente; esclude le interiezioni, come meri segni di letizia o di dolore, dalle parti del discorso; non ammette nomi eterogenei o eterocliti; ed elabora la sintassi mediante quattro figure di costruzione, proclamando il principio: *doctrinam supplendi esse valde necessariam*, cioè che le varietà grammaticali si spiegano con l'ellissi, con l'abbreviazione e col mancamento rispetto alla forma logica tipica[2]. Cosí pure

---

[1] *Essais de Théodicée*, parte II, § 148.

[2] Franciscí Sanctii *Minerva seu de causis linguæ latinæ commentarius*,

Gaspare Scioppio, il quale, nel secolo seguente, combatté (violentemente, al suo solito), la vecchia grammatica, andò gridando la grammatica *sanctiana* rimasta per un pezzo quasi sconosciuta, e pubblicò un libro col titolo di *Grammatica philosophica* (1628)[1]. Né va dimenticato Jacopo Perizonio, autore di un comento dall'opera del Sanchez (1687). Tra i filosofi propriamente detti discorreva della grammatica filosofica, e dei meriti e difetti delle varie lingue, Bacone[2]. Nel 1660, Claudio Lancelot e l'Arnauld dettero fuori la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, applicazione rigorosa dell'intellettualismo cartesiano alle forme grammaticali, dominata dal pregiudizio dell'artificialità del linguaggio. Il Locke e il Leibniz specularono entrambi sul linguaggio[3]; e, per quanto grandi sieno i meriti del secondo quale promotore d'indagini storiche circa le lingue, nessuno dei due riuscí a conquistare un punto di vista nuovo. Il Leibniz nutrí tutta la vita il pensiero di una lingua universale, di un'*ars characteristica universalis*, dalle cui combinazioni sperava grandi progressi scientifici: pensiero affacciatosi alla mente di altri (Wilkins) prima che alla sua, e carezzato ancora da parecchi ai giorni nostri, benché del tutto assurdo.

Cr. Wolff. Per correggere le idee estetiche del Leibniz, era necessario mutare le fondamenta stesse del suo sistema, e cioè il cartesianismo al quale egli si era appoggiato. Ciò non fecero gli scolari di lui; ché anzi si nota in essi l'accentuazione dall'intellettualismo. Cristiano Wolff, dando

---

Salamanca, 1587 (ed. con aggiunte di Gaspare Scioppio, Padova, 1663): cfr. l. I, cc. 1, 2, 9; e il libro IV.

[1] Gasperis Scioppii *Grammatica philosophica*, Milano, 1628 (Venezia, 1728).

[2] *De dignitate* ecc., l. VI, c. 1.

[3] Locke, *An essay*, ecc., l. III; Leibniz, *Nouveaux essais*, l. III.

forma scolastica alle geniali osservazioni del maestro, poneva come prima parte del sistema la dottrina della conoscenza, concepita quale organo o strumento; cui si accompagnavano poi il Diritto naturale, l'Etica e la Politica, concepiti quale organo dell'attività pratica. Tutto il resto era o Teologia e Metafisica, o Pneumatologia e Fisica (dottrina della psiche, e dottrina della natura fenomenica). Per quanto il Wolff distingua una fantasia produttiva, dominata dal principio di ragion sufficiente e diversa da quella meramente associativa e caotica [1], pure una scienza della fantasia, considerata quale nuovo valore teoretico, in quel suo schematismo non poteva trovare posto. La conoscenza inferiore, come tale, apparteneva alla Pneumatologia, e non era in grado di costituire da sola un organo, ma, tutt'al piú, entrava a far parte dell'organo già costituito, il quale la correggeva o superava mediante la conoscenza logica; al modo stesso che l'Etica faceva della *facultas appetitiva inferior*. E, come, in Francia, alla filosofia di Cartesio la Poetica del Boileau; cosí, in Germania, alle teorie cartesiano-leibniziane del Wolff rispondeva la Poetica razionalistica del Gottsched (1729) [2].

Richiesta di un organo della conoscenza inferiore.

Certo, s'intravvedeva in qualche modo che anche nelle facoltà inferiori aveva luogo una distinzione tra perfetto e imperfetto, tra valori e non valori. Piú volte è stato riferito il brano di un libro (1725) del leibniziano Bülffinger, in cui è detto: « *Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi et memoriam præstarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, præstitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et conducit, quem*

---

[1] *Psychol. empirica* (Francof. e Lipsia, 1788), §§ 188-172.

[2] Joh. Ch. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Lipsia, 1729.

ad modum Aristoteles in Organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem »[1]. Ma chi legga il brano nel contesto, si accorge subito che l'organo vagheggiato sarebbe riuscito nient'altro che una serie di ricette per rafforzare la memoria, educare l'attenzione, e simili; una tecnica, e non un'Estetica. Simile idea aveva già manifestata, in Italia, il Trevisano (1708); il quale, notando la possibilità di un'educazione dei sensi per opera della mente, ammetteva anche quella di un'arte del sentimento, « che rispetto al costume darà la prudenza, e rispetto alla cognizione il buon gusto »[2]. Si noti, inoltre, che il Bülffinger passava ai suoi tempi per dispregiatore della poesia, tanto che contro di lui fu scritta una dissertazione, per sostenere che « la poesia non diminuisce la facoltà di concepire distintamente le cose »[3]. Il Bodmer e il Breitinger si proposero di « dedurre tutte le parti dell'eloquenza con certezza matematica » (1727); e il secondo disegnò una Logica dell'immaginazione (1740), alla quale assegnava lo studio delle similitudini e delle metafore; ma, se avesse eseguito il suo proposito, difficilmente avrebbe fatta cosa, dal punto di vista filosofico, troppo diversa dai trattati sull'argomento dei nostri retori del Seicento.

Aless. Baumgarten; l'« Æsthetica ».

Tra simili discussioni e tentativi si venne formando il giovane Alessandro Amedeo Baumgarten, di Berlino; il quale, dallo studio della filosofia volfiana, e studiando insieme e insegnando poesia ed eloquenza latina, fu condotto a ripigliare la questione e a ripensare circa il modo di ridurre i precetti dei retori a rigore e sistema filosofico. E così, nel settembre 1735, a ventun anno, come tesi di

---

[1] *Dilucidationes philosophicæ de Deo, anima humana et mundo*, 1725 (Tubinga, 1768), § 268.

[2] Pref. alle *Rifless. sul gusto*, ed. cit., p. 75.

[3] Borinski, *Poetik d. Renaiss.*, p. 380, in nota.

abilitazione pel dottorato, pubblicò un opuscolo: *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poëma pertinentibus* [1], in cui fu scritta per la prima volta la parola « Estetica », come nome di una scienza speciale [2]. Alla sua scoperta giovanile il Baumgarten tenne sempre molto; e, chiamato a insegnare nell'Università di Francoforte sull'Oder, nel 1742, e poi di nuovo nel 1749, vi fece, richiesto, alcuni corsi di Estetica (« *quædam consilia dirigendarum facultatum inferiorum, novam per acroasin, exposuit* ») [3]. Nel 1750, pubblicò il primo volume di un ampio trattato, in cui la parola *Æsthetica* era messa come titolo sul frontespizio [4]; nel 1758 ne pubblicò una seconda parte piú smilza; se non che le malattie prima e la morte poi, avvenuta nel 1762, gl'impedirono di condurre l'opera a compimento.

L'Estetica come scienza della conoscenza sensibile.

Che cosa è l'Estetica pel Baumgarten? Oggetto di essa sono i fatti sensibili (αἰσθητά), che gli antichi diligentemente distinsero sempre da quelli mentali (νοητά) [5]. È, dunque, *scientia cognitionis sensitivæ, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis* [6]. La Rettorica e la Poetica sono casi speciali dell'Estetica; scienza generale, codesta, che abbraccia l'una e l'altra, lasciando ai retori e ai trattatisti di Poetica le distinzioni dei generi e altri concetti particolari [7]. Le leggi di essa si diffondono per tutte le arti, quasi stella dei naviganti per ciascuna (*quasi cynosura quædam specialium*) [8];

---

[1] Halæ Magdeburgicæ, 1735 (ristampa a cura di B. Croce, Napoli, 1900).

[2] *Med.*, § 116.

[3] *Æsthetica*, I, pref.

[4] *Æsthetica*. Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, Prof. Philosophiæ, Traiecti cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb, 1750; parte seconda, 1758.

[5] *Med.*, § 116. [6] *Æsth.*, § 1.

[7] *Med.*, § 117. [8] *Æsth.*, § 71.

e bisogna ricavarle, non da pochi casi e con induzione incompleta e in modo empirico, ma dall'universalità del fatto (*falsa regula peior est quam nulla*)[1]. Né l'Estetica è da confondere con la Psicologia, la quale fornisce soltanto i presupposti; scienza indipendente, essa dà le norme del conoscere sensitivamente (*sensitive quid cognoscendi*)[2], e si occupa della *perfectio cognitionis sensitivæ, qua talis*, ch'è la bellezza (*pulcritudo*), come il suo contrario, l'imperfezione, è la bruttezza (*deformitas*)[3]. Bisogna escludere dalla bellezza della conoscenza sensibile (*pulcritudo cognitionis*) la bellezza degli oggetti e della materia (*pulcritudo obiectorum et materiæ*), con la quale, a cagione dell'uso linguistico, è spesso malamente confusa; giacché le cose turpi si possono pensare bellamente, e le belle bruttamente (*quacum ob receptam rei significationem sæpe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitari ut talia, et pulcriora turpiter*)[4]. Le rappresentazioni poetiche sono quelle confuse o fantastiche; la distinzione, ossia l'intellettualità, non è poetica. Quanto maggiore è la determinazione, maggiore è la poesia; gl'individui, *omnimode determinata*, sono altamente poetici; come poetiche sono le immagini o fantasmi, e tutto ciò che si riferisce al senso. Il giudizio delle rappresentazioni sensibili e fantastiche è il gusto o *iudicium sensuum*[5]. — Queste, in breve, le verità, che il Baumgarten esponeva nelle *Meditationes*, e poi, con molte distinzioni ed esemplificazioni, nell'*Æsthetica*.

Critica di giudizî dati sul Baumgarten.

I critici tedeschi osservano, quasi concordemente[6], che il Baumgarten, al posto da lui assegnato all'Estetica, scien-

---

[1] *Æsth.*, § 53. [2] *Med.*, § 115. [3] *Æsth.*, § 14.
[4] *Æsth.*, § 18. [5] *Med.*, § 92.
[6] Ritter, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc., *Hist. d. l. phil. mod.*, III, p. 365); Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, p. 168; J. Schmidt, *L. u. B.*, p. 48.

za della cognizione sensitiva, avrebbe dovuto svolgere una specie di Logica induttiva. Ma di questo biasimo bisogna purgarlo. Piú filosofo, forse, in ciò dei suoi critici, egli intendeva che una Logica induttiva è sempre intellettiva, perché conduce ad astrazioni e formazioni di concetti. La relazione tra la *cognitio confusa* e i fatti poetici e artistici, che sono quelli del gusto, era stata, prima di lui, messa in rilievo dal Leibniz; e né questi né il Wolff né altri della scuola pensarono mai a trasformare una trattazione della *cognitio confusa* e delle *petites perceptions* in una Logica dell'induzione. — Per altro, gli stessi critici dànno, in compenso, al Baumgarten un merito, che neppure gli appartiene, almeno nella misura ch'essi dicono. A parer loro, egli avrebbe compiuta una rivoluzione, mutando in differenza specifica quella, meramente graduale e quantitativa, del Leibniz [1], e facendo del confuso qualcosa che era non piú negativo, ma positivo [2], con l'attribuire alla cognizione sensitiva *qua talis* una *perfectio*; e, rotta in tal modo l'unità della monade leibniziana e dato uno strappo alla *lex continui*, avrebbe conquistata la scienza estetica. Passo da gigante, che gli assicurerebbe il nome di padre, non putativo ma effettivo, dell'Estetica.

Se non che, per meritare a buon diritto codesto titolo, il Baumgarten avrebbe dovuto sciogliere le contradizioni in cui s'avvolgevano, col Leibniz, tutti gl'intellettualisti. Non bastava porre una *perfectio*; ché tale, senza dubbio, era anche la *claritas*, attribuita dal Leibniz alla cognizione confusa, la quale, senza di quella, restava oscura. Era d'uopo sostenere quella perfezione *qua talis* contro la *lex continui*, e tenerla lontana da ogni miscuglio intellettuali-

---

[1] Danzel, *Gottsched*, p. 218; Meyer, *L. u. B.*, pp. 35-8.

[2] Schmidt, op. cit., pp. 44.

stico. Altrimente, si sarebbe rientrati nel labirinto senza uscita del verisimile, che è e non è il falso; dell'ingegno, che è e non è l'intelletto; del gusto, che è e non è il giudizio intellettuale; dell'immaginazione e del sentimento, che sono e non sono sensualità e compiacenza materiali. E, nonostante il nuovo nome, nonostante (si conceda pure) l'essersi insistito molto piú fortemente di quanto non avesse fatto il Leibniz, sul carattere sensibile della poesia, l'Estetica, come scienza, non sarebbe nata.

Intellettualismo del Baumgarten.

Or bene: il Baumgarten non superò nessuno degli ostacoli accennati. A questa conclusione conduce uno studio attento e spregiudicato delle opere di lui. Già nelle *Meditationes* egli non giunge a distinguere nettamente fantasia e intelletto, cognizione confusa e cognizione distinta, e la legge di continuità lo induce a porre una scala di piú e di meno: delle cognizioni, le oscure sono meno poetiche delle confuse; le distinte non sono poetiche, ma quelle dei generi poi (cioè le distinte e intellettuali) sono poetiche anch'esse, benché tanto piú quanto il genere è piú basso; i concetti composti sono piú poetici dei semplici; quelli di maggiore comprensione, sono *extensive clariores* [1]. Nell'*Æsthetica*, determinando piú particolarmente il suo pensiero, il Baumgarten ne scopre apertamente i difetti. Se nell'introduzione può ancora sembrare che la verità estetica sia per lui la conoscenza dell'individuale, l'illusione è dissipata dai chiarimenti posteriori. Da buon oggettivista, egli ammette che alla verità metafisica e oggettiva risponda nell'animo quella soggettiva, che è la verità logica in senso largo o estetico-logica [2]. E la pienezza di tale verità è quella, non già del genere o della specie, ma dell'individuo. Il genere è vero, la specie piú vera, l'individuo verissimo [3]. La verità logica formale si acquista *cum*

---

[1] *Med.*, §§ 19, 20, 23. [2] *Æsth.*, § 424. [3] Op. cit., § 441.

iactura di molta e grande perfezione materiale: « *quid enim est abstractio, si iactura non est?* »[1]. Ciò posto, la verità logica si distingue da quella estetica in questo: che la verità metafisica e oggettiva ora si presenta all'intelletto, ed è verità logica in senso stretto; ora all'analogo della ragione e alla facoltà conoscitiva inferiore, ed è verità estetica[2]; verità minore, in cambio di quella prima, che l'uomo, per effetto del *malum metaphysicum*, non può sempre raggiungere[3]. Cosí le verità morali si presentano in un modo a un poeta comico, e in un altro al filosofo dell'Etica; un'ecclissi è descritta in un modo dall'astronomo, e in un altro da un pastore, che parla ai suoi compagni e alla sua bella[4]. Anche gli universali sono, almeno in parte, accessibili alla facoltà inferiore[5]. Ecco qui due filosofi che disputano, un dommatico e uno scettico: un esteta sta a sentire. Se gli argomenti da ambo le parti si equilibrano in modo che l'esteta non giunga a scorgere dove stia il vero e dove il falso, quella parvenza è per lui verità estetica; se uno dei due sconfigge l'avversario in modo che ne risulti evidente l'errore, l'errore chiarito è falsità anche estetica[6]. Le verità propriamente estetiche sono, dunque (ecco la parola decisiva), quelle che non sembrano né del tutto vere né del tutto false: le verisimili. « *Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas æsthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis* »[7]. E, piú particolarmente, subito dopo: « *Cuius habent spectatores auditoresve*

---

[1] *Æsth.*, § 560. [2] Op. cit., § 424. [3] Op. cit., § 557.
[4] Op. cit., §§ 425, 429. [5] Op. cit., § 443. [6] Op. cit., § 448.
[7] Op. cit., § 483.

intra animum quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad hæc in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est εἰκός *et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur æstheticus* »[1]. Il verisimile abbraccia ciò che è vero e certo all'intelletto e ai sensi, quel che è certo ai sensi ma non all'intelletto, le cose probabili logicamente ed esteticamente, ciò che è logicamente improbabile ma esteticamente probabile, e, perfino, cose esteticamente improbabili, ma complessivamente probabili o tali che non se ne avverte l'improbabilità[2]. Con ciò, siamo tornati all'ammissione dell'impossibile e dell'assurdo, dell'ἀδύνατον e dell'ἄτοπον aristotelici.

E, se da questi paragrafi di capitale importanza per l'intelligenza del vero pensiero del Baumgarten, si passa a rileggere l'introduzione alla sua opera, si scorge chiaro lo stesso concetto comune ed erroneo della facoltà poetica. A chi gli obiettava che della conoscenza confusa e inferiore non bisogna occuparsi, sia perché *confusio mater erroris*, sia perché *facultates inferiores, caro, debellandæ potius sunt quam excitandæ et confirmandæ*, egli rispondeva: che la confusione è condizione per trovare la verità; che la natura non fa salti dall'oscurità alla distinzione; che alla luce meridiana si giunge dalla notte attraverso l'aurora (*ex nocte per auroram meridies*); che si richiede, sulle facoltà inferiori, governo e non tirannide (*imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis*)[3]. È, dunque, sempre il punto di vista del Leibniz, del Trevisano e del Bülffinger. Il Baumgarten sta in continuo sospetto che altri lo accusi di occuparsi di cose indegne di un filosofo.

---

[1] *Æsth.*, § 484. [2] Op. cit., §§ 485, 486. [3] Op. cit., §§ 7, 12.

« *Quousque tandem* (si fa egli dire) tu, professore di filosofia teoretica e morale, osi lodare menzogne, e miscele di vero con falso, come opera assai nobile? »[1]. E, se da qualcosa riesce a guardarsi, è per l'appunto dal sensualismo puro, non frenato e moralizzato. La perfezione sensitiva del cartesianismo e del volfianismo mostrava qualche tendenza a confondersi col semplice piacevole, col sentimento della perfezione del nostro organismo[2]. Allorché, nel 1745, un tal Quistorp attaccò la teoria estetica baumgartiana, dicendo che, se la poesia consisteva nella perfezione sensuale, era cosa dannosa agli uomini; il Baumgarten scrisse sdegnosamente, che si augurava di non trovare mai tempo da rispondere a critici di tal fatta, i quali confondevano la sua *oratio perfecta sensitiva* con una *oratio perfecte* (cioè, *omnino*!) *sensitiva*[3].

Nome nuovo e contenuto vecchio.

In tutta l'Estetica del Baumgarten, fuori del titolo e delle prime definizioni, si sente la muffa dell'antiquato e del comune. Lo abbiamo visto riferirsi, per quel che concerne il principio della sua scienza, ad Aristotele e a Cicerone; in un altro punto, egli riattacca esplicitamente la sua Estetica alla Rettorica dell'antichità, ricordando la verità, già osservata da Zenone stoico, « *esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod Dialectices* », e identificando il primo con l'orizzonte estetico e il secondo con quello logico[4]. Nelle *Meditationes*, si appoggia allo Scaligero e al

---

[1] *Æsth.*, § 478.

[2] Cfr. Wolff, *Psych. empir.*, § 511, e il passo del Cartesio ivi citato: si vedano anche §§ 542-550.

[3] Th. Joh. Quistorp, nel *Neuen Bücher-Saal*, 1745, fasc. 5: *Erweis dass die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne*; e A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, 2.ª ed., 1748, prefaz.: cfr. Danzel, *Gottsched*, pp. 215, 221.

[4] *Æsth.*, § 122.

Vossio [1]. Degli scrittori piú moderni, oltre i filosofi (Leibniz, Wolff, Bülffinger e simili), cita il Gottsched, l'Arnold [2], il Werenfels, il Breitinger [3]; e, per mezzo di costoro, gli poterono giungere le discussioni sul gusto e sulla fantasia, se pur non conosceva anche direttamente l'Addison e il Du Bos, e gl'italiani, allora tanto studiati in Germania, le somiglianze coi quali saltano agli occhi. Coi suoi predecessori il Baumgarten si sente, non già in opposizione, ma in accordo. Nessuna coscienza di rivoluzionario è in lui; e se, di certo, accade talvolta che si compiano rivoluzioni senza che se n'abbia coscienza, tale non fu il caso suo. L'opera del Baumgarten è ancora una voce del problema estetico, che chiede la sua soluzione: una voce tanto piú forte, in quanto pronunzia un motto d'ordine; proclama una nuova scienza, che si presenta in completo assetto scolastico; dà alla nascitura un anticipato battesimo e la chiama « Estetica », con un nome che resterà. Ma il nome nuovo è vuoto di contenuto veramente nuovo; l'armatura filosofica manca del corpo vigoroso che l'indossi. L'eccellente Baumgarten, uomo pieno di calore e di convinzione, spesso cosí schietto e vivace nel suo latino scolastico, è una simpatica e ragguardevole figura nella storia dell'Estetica; ma sempre della scienza in formazione, non della formata; dell'Estetica *condenda*, non della *condita*.

---

[1] *Med.*, § 9. [2] Op. cit., §§ 111, 113. [3] *Æsth.*, § 11.

V

Giambattista Vico

Il rivoluzionario, che, mettendo da parte il concetto del verisimile e intendendo in modo nuovo la fantasia, penetrò l'indole vera della poesia e dell'arte, e scoperse, per così dire, la scienza estetica, fu l'italiano Giambattista Vico.

Vico scopritore della scienza estetica.

Dieci anni innanzi che si pubblicasse in Germania il primo opuscolo del Baumgarten, usciva in Napoli (1725) la prima *Scienza nuova*, la quale svolgeva, sulla natura della poesia, idee anticipate già, nel 1721, nel *De constantia iurisprudentis*, frutti di « venticinque anni di una continova ed aspra meditazione »[1]. Nel 1730, il Vico le ripresentava con nuovi svolgimenti, che davano luogo a due libri speciali (*Della sapienza poetica* e *Della discoperta del vero Omero*), nella seconda *Scienza nuova*. E non si stancava di ripeterle e inculcarle ai mal disposti contemporanei, tutte le volte che gliene capitasse l'occasione, in prefazioni e in lettere, in poesie per nozze e per funerali, e, finanche, negli attestati che gli toccava di stendere quale pubblico censore di libri.

---

[1] *Scienza nuova prima*, l. III, c. 5 (*Opere* di G. B. Vico, ordinate da G. Ferrari, 2.ª ed., Milano, 1852-4).

Che cosa erano queste idee? Né piú né meno (si può dire) che la risoluzione del problema, posto da Platone, tentato e non sciolto da Aristotele, e ritentato indarno variamente dal Rinascimento in poi. — La poesia è fatto razionale o irrazionale, spirituale o brutale? E, se è spirituale, quale ne è l'indole propria, e in che si distingue dalla storia e dalla scienza?

Platone l'aveva cacciata, come sappiamo, nella parte vile dell'anima, tra gli spiriti animali. Ma il Vico la risolleva: egli ne fa un periodo della storia dell'umanità; e, giacché la sua è storia ideale, i cui periodi non sono fatti contingenti ma forme dello spirito, ne fa un momento della storia ideale dello spirito, una forma della coscienza. La poesia viene prima dell'intelletto, ma dopo il senso: confondendola con questo, Platone non aveva riconosciuto il posto che le spetta e l'aveva scacciata dalla sua Repubblica. « Gli uomini prima sentono senz'avvertire; da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso; finalmente, riflettono con mente pura. Questa Degnità è 'l Principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocinî: onde queste piú s'appressano al vero, quanto piú s'inalzano agli universali; e quelle son piú certe, quanto piú s'appropriano a' particolari » [1]. Grado fantastico, ma fornito di valore positivo.

Poesia e filosofia; fantasia e intelletto.

Il grado fantastico è affatto indipendente e autonomo rispetto a quello intellettuale. L'intellettività non solo non gli può aggiungere alcuna perfezione, ma riesce solamente a distruggerlo. « Gli studî della Metafisica e della Poesia sono naturalmente opposti tra loro:

---

[1] *Scienza nuova seconda*, Elementi, LIII.

perocché quella purga la mente dai pregiudizî della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge, e rovescia dentro; quella resiste al giudicio de' sensi, questa ne fa la principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non d'altro si diletta che di dare corpo allo spirito; onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono piú belli quando si formano piú corpulenti; ed, in somma, quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose scevri d'ogni passione...., questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali, certamente, senza perturbatissimi affetti non l'opererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute, non fu mai uno stesso valente uomo insiememente e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti, nella quale è padre e principe Omero »[1]. I poeti sono il senso; i filosofi, l'intelletto del genere umano[2]. La fantasia è « tanto piú robusta, quanto è piú debole il raziocinio »[3].

Certo, la riflessione poetica può essere messa in versi; ma non per ciò diventa poesia: « le sentenze astratte son di filosofi, perché contengono universali, e le riflessioni sopra esse passioni sono di falsi e freddi poeti »[4]. I poeti, « che cantano le bellezze e le virtú delle donne per riflessione.... sono filosofi, che ragionano in versi o in rime d'amore »[5]. Altre sono le idee dei filosofi, altre quelle dei poeti: identiche queste ultime

---

[1] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 26.
[2] *Scienza nuova sec.*, l. II, introd.
[3] Op. cit., Elem., XXXVI.
[4] Op. cit., l. II, Sentenze eroiche.
[5] Lettera al De Angelis, del 25 dicembre 1725.

a quelle dei pittori, dalle quali « non differiscono che per le parole e i colori »[1]. I grandi poeti nascono, non già nelle epoche di riflessione, ma in quelle d'immaginazione, che si dicono di barbarie: così Omero, nella barbarie antica; Dante, nel Medioevo, nella « ritornata barbarie d'Italia »[2]. E coloro che hanno voluto ritrovare nel padre della poesia greca la sapienza filosofica, hanno trasportato il poi nel prima; giacché i secoli dei poeti precedono quelli dei filosofi, e le nazioni fanciulle furono di sublimi poeti. La locuzione poetica nacque prima della prosaica, « per necessità di natura », e non già per « capriccio di piacere »; le favole o universali fantastici furono concepiti prima degli universali ragionati, ossia filosofici[3].

Osservazioni che giustificavano e inveravano la sentenza di Platone nella *Repubblica*, negante a Omero la sapienza: sia quella legislatrice dei Licurghi, dei Caronda e dei Soloni; sia l'altra filosofica dei Taleti, degli Anacarsi e dei Pitagora; sia, infine, quella militare dei conduttori di eserciti[4]. A Omero (dice il Vico) spetta, sí, la sapienza; ma la sola sapienza poetica. Le comparazioni e immagini omeriche, tolte da fiere e spettacoli selvaggi, sono incomparabili; ma « cotanto riuscirvi non è certamente d'ingegno addimesticato e incivilito da alcuna filosofia »[5].

Se alcuno, in epoche di riflessione, poeteggia, ciò accade perché torna fanciullo, « rimette la mente in ceppi », non riflette con l'intelletto, ma segue la fantasia, e si riprofonda nei particolari. Se il vero poeta tocca d'idee filoso-

---

[1] Lett. al De Angelis, cit.

[2] *Scienza nuova sec.*, l. III; Lettera al De Angelis, cit.; *Giudizio su Dante.*

[3] *Scienza nuova sec.*, l. II, Logica poetica.

[4] *Respublica*, l. X.

[5] *Scienza nuova sec.*, l. III, in princ.

fiche, non è già col « riceverle dentro a dileguarvi la fantasia », ma solo con « l'affacciarvisi come per vederle in piazza o in teatro »[1]. La commedia nuova, venuta dopo di Socrate, è, senza dubbio, tutta impregnata d'idee filosofiche, di universali intellettuali, di « generi intelligibili dei costumi umani »; ma gli autori di essa, in tanto furono poeti, in quanto seppero mutare il logico in fantastico, recando quelle idee in ritratti[2].

Poesia e storia.

La linea divisoria tra arte e scienza, fantasia e intelletto, è qui segnata profondissima. Le due attività, dopo queste contrapposizioni tante volte ribadite, restano inconfondibili. E con mano poco men sicura è tracciata la divisione tra poesia e storia. Il Vico, pur non riferendosi al passo aristotelico, viene implicitamente a spiegare perché mai ad Aristotele la poesia fosse sembrata piú filosofica della storia, e a confutare, nel tempo stesso, l'errore, che la storia concerna il particolare, e la poesia l'universale. La poesia si ragguaglia con la scienza, non già perché contemplazione di concetti, ma perché, come la scienza, è ideale. « Tutta ideale » deve essere l'ottima favola poetica: « dall'idea il poeta dà tutto l'essere alle cose che non lo hanno; ch'è quello che dicono i maestri di cotal arte, che ella sia tutta fantastica, come di pittore d'idea, non icastica, quale di pittore di ritratti; onde i poeti, come i pittori, per tal simiglianza di Dio creatore, sono detti divini »[3]. E contro coloro che biasimano i poeti, perché, secondo essi, espongono il falso, il Vico protesta: « Le ottime favole son verità che piú s'appressano al vero ideale, o sia vero eterno di Dio; ond'è incomparabilmente piú certo della verità degli storici, la quale somministrano

---

[1] Lettera al De Angelis, cit.

[2] *Scienza nuova sec.*, l. III, passim.

[3] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 4.

sovente loro il capriccio, la necessità, la fortuna; ma il capitano, che finge, per cagion d'esempio, Torquato Tasso nel suo Goffredo, è qual dee essere il capitano di tutti i tempi, di tutte le nazioni; e tali sono tutti i personaggi poetici per tutte le differenze, che ne possono mai dare sesso, età, temperamento, costume, nazione, repubblica, grado, condizione, fortuna: altro non sono che proprietà eterne degli animi umani, ragionate da' politici, iconomici e morali filosofi, e da' poeti portate in ritratti »[1]. Ripigliando e approvando in parte l'osservazione del Castelvetro, che, se la poesia è immagine del possibile, dev'essere preceduta dalla storia, imitazione del reale, e proponendosi la difficoltà che pure i poeti precedettero gli storici, il Vico risolve la questione con l'identificare storia e poesia: la poesia fu la storia primitiva, le favole narrazioni vere, Omero il primo storico, o, meglio, « un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narrarono, cantando, le loro storie »[2]. Poesia e storia, in origine, sono, dunque, identiche, o, meglio, indistinte. « Ma, perché non si può dare delle idee false, perocché il falso consiste nella sconcia combinazione delle idee, così non si può dare tradizione, quantunque favolosa, che non abbia da prima avuto alcun motivo di vero »[3]. Di qui un'idea affatto nuova della mitologia; non più invenzione arbitraria e calcolata, ma spontanea visione della verità, quale si presentava allo spirito degli uomini primitivi. La poesia dà l'immagine fantastica; la scienza o filosofia, il vero intelligibile; la storia, la coscienza del certo.

---

[1] Lettera al Solla del 12 gennaio 1729: cfr. *Scienza nuova sec.*, Elem., XLIII.

[2] *Scienza nuova sec.*, l. III.

[3] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 6.

Poesia e linguaggio.

Linguaggio e poesia sono, pel Vico, sostanzialmente identici. Egli, confutando « quel comune errore de' grammatici », secondo i quali la favella della prosa nacque prima, e quella del verso dopo, trova « dentro le origini della Poesia, quali qui si sono scoperte », le « origini delle lingue e l'origine delle lettere »[1]. Per fare questa scoperta, ci volle « una fatica tanto spiacente, molesta e greve, quanto ella era di spogliare la nostra natura, per entrare in quella de' primi uomini di Hobbes, di Grozio, di Pufendorfio, muti affatto d'ogni favella, da' quali provennero le lingue delle gentili nazioni »[2]. Ma il risultato fu pari alla fatica durata; onde egli poté scorgere l'errore che le lingue fossero nate per convenzione, o, come diceva, che « significassero a placito », quando, invece, « per queste loro origini naturali debbono aver significato naturalmente; lo che è facile osservare nella lingua volgar latina, ... che quasi tutte le voci ha formate per trasporti di nature, o per propietà naturali, o per effetti sensibili; e, generalmente, la metafora fu il maggior corpo delle lingue appo tutte le nazioni »[3]. Con ciò viene anche confutato l'altro comune errore dei grammatici, « che il parlar de' prosatori è proprio, improprio quel de' poeti »[4]. I tropi poetici, che si allogano sotto la specie delle metonimie, apparvero al Vico « nati dalla natura delle prime nazioni, non da capriccio di particolari uomini valenti in poesia »[5]; la favella « per somiglianze, immagini,

---

[1] *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollarî d'intorno all'origine della locuzion poetica, ecc. ».

[2] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.

[3] *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollarî d'intorno all'origini delle lingue, ecc. ».

[4] Op. cit., l. II, « Corollarî d'intorno a' tropi, ecc. », § 4.

[5] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.

comparazioni », nata da « inopia di generi e di spezie ch'abbisognano per diffinire le cose con propietà », e, « in conseguenza, per necessità di natura, comune ad intieri popoli »[1]. Le prime lingue dovettero consistere « in atti muti o con corpi, ch'avessero naturali rapporti alle idee che si volevano significare »[2]. Acutamente egli riaccostò a questi linguaggi figurati, oltre i geroglifici, anche gli emblemi, le imprese cavalleresche, le armi e blasoni, che disse i « geroglifici del Medioevo »[3]. Nella barbarie medievale « dovette tra gl'italiani ritornare la lingua muta.... delle prime nazioni gentili, con cui i loro autori, innanzi di trovarsi le lingue articolate, dovettero spiegarsi a guisa di mutoli, per atti o corpi aventino naturali rapporti all'idee, che allora doveano essere sensibilissime, delle cose che volevan essi significare; le quali espressioni, vestite appresso di parole vocali, debbono aver fatta tutta l'evidenza della favella poetica »[4]. Onde tre specie o fasi delle lingue: lingue divine mutole, lingue eroiche per imprese, lingue per parlari. Vagheggiò anche un etimologico universale, « dizionario di voci mentali comune a tutte le nazioni ».

La logica induttiva e la formalistica.

Chi aveva siffatte idee intorno alla fantasia, alle lingue e alla poesia, non poteva essere soddisfatto della Logica formalistica o verbalistica, aristotelica o scolastica. La mente umana (dice il Vico) « allora usa l'intelletto, quando, da cosa che sente, raccoglie cosa, che non cade sotto de' sensi; lo che propiamente a' latini vuol dire *intelligere* »[5]. In un rapido schizzo della storia della Logica, scrive: « Ven-

---

[1] *Scienza nuova sec.*, l. III, « Pruove filosofiche ».
[2] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22.
[3] Op. cit., l. III, cc. 27-33.
[4] Lettera al De Angelis, cit.
[5] *Scienza nuova sec.*, l. II, introd.

nero Aristotele, che 'nsegnò il sillogismo, il qual è un metodo che piú tosto spiega gli universali ne' loro particolari, che unisce particolari per raccogliere universali; e Zenone col sorite, il quale risponde al metodo dei moderni filosofanti, ch'assottiglia, non aguzza, gl'ingegni; e non fruttarono alcuna cosa piú di rimarco a pro del genere umano. Onde a gran ragione il Verulamio, gran filosofo egualmente e politico, propone, commenda ed illustra l'induzione nel suo Organo; ed è seguito tuttavia dagli inghilesi, con gran frutto della sperimentale filosofia » [1]. Di qui anche la critica ch'egli fa delle matematiche, considerate sempre, ma a quei tempi specialmente, come tipo della scienza perfetta.

Vico contro tutte le teorie poetiche anteriori.

Se non che, il Vico non è soltanto rivoluzionario nel fatto, ma ha coscienza piena di esser tale: sa di essere in opposizione con tutto ciò che si era pensato sino a lui sull'argomento. I suoi nuovi principî della poesia sono « tutti opposti (egli dice), non che diversi, da quelli che da Platone e dal suo scolaro Aristotele infino ai nostri dí, da' Patrizi, dagli Scaligeri e da' Castelvetri, sono stati immaginati; e si ritrova la poesia essere stata la lingua prima comune di tutte le nazioni, anche dell'ebrea » [2]. Con essi (insiste altrove) « si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine a' nostri Patrizi, Scaligeri e Castelvetri, ritrovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime, che per filosofie, le quali vennero appresso, per Arti e Poetiche e Critiche, anzi per queste istesse non provenne altra pari, non che maggiore... » [3]. Nell'Autobiografia, egli si vanta di avere trovato « altri principî della poesia di quelli che i greci e i latini e gli altri dap-

---

[1] *Scienza nuova sec.*, l. II, Ultimi corollarii, § VI.

[2] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 2.

[3] *Scienza nuova sec.*, l. II, « Della metafisica poetica, ecc. ».

poi hanno finor creduto; sopra cui ne stabilisce altri di Mitologia »[1].

Quei vecchi principî di poesia, « gettati prima da Platone e poi confermati da Aristotele », erano stati l'anticipazione o pregiudizio, che aveva traviato tutti gli scrittori di ragion poetica (dei quali cita ancora Jacopo Mazzoni). Le cose dette « anche dai piú gravi filosofi, come dal Patrizio ed altri », sull'origine del canto e dei versi, sono inezie, che il Vico « si vergogna fin di riferire »[2]. Ed è curioso vederlo comentare, coi principî della *Scienza nuova*, l'arte poetica oraziana, sforzandosi di cavarne un senso plausibile[3].

È probabile che, degli scritti di contemporanei, conoscesse quelli del Muratori, del quale cita il nome, e del Gravina, ch'ebbe occasione di frequentare di persona; ma, certo, se lesse le pagine della *Perfetta poesia* e della *Forza della fantasia*, non poté essere soddisfatto del trattamento che vi si faceva della facoltà fantastica, a cui egli dava tanto valore e importanza; e al Gravina dové ispirarsi, se mai, per dire il contrario. In quest'ultimo forse (se pure non direttamente negli scrittori francesi, quali il Le Bossu), incontrò quella falsa idea di un Omero dalla sapienza riposta, che combatté cosí vivacemente e a oltranza. La nessuna intelligenza del mondo fantastico e poetico è tra i maggiori rimproveri, ch'egli faccia al cartesianismo. Diceva i suoi tempi « assottigliati dai metodi analitici, e da una filosofia che professa ammortire tutte le facoltà dell'animo che le provengono dal corpo, e, sopratutto, quella d'immaginare, che oggi si detesta come madre di tutti gli errori umani »; tempi « di una sapienza, che assidera tutto

---

1 *Vita scritta da sè medesimo*, in *Opere*, ed. cit., IV, p. 365.

2 *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 87.

3 *Note all'arte poetica di Orazio*, in *Opere*, ed. cit., VI, pp. 52-79.

il generoso della miglior poesia », e di questa preclude affatto l'intelligenza [1].

Giudizî del Vico sui grammatici e linguisti suoi predecessori.

Egualmente, per quel che concerne le teorie sul linguaggio. « La guisa del loro nascimento, o sia la natura delle lingue, troppo ci ha costo di aspra meditazione; né, dal *Cratilo* di Platone incominciando, del quale in altra opera di filosofia ci siamo con error dilettati » (allude alla dottrina, seguíta da lui nel libro, rifiutato, *De antiquissima italorum sapientia*), « insino a Wolfango Lazio, Giulio Cesare Scaligero, Francesco Sanzio [Sanchez] ed altri, ne potemmo in appresso mai soddisfare l'intendimento; talché il signor Giovanni Clerico, a proposito di simiglianti cose nostre ragionando, dice che non vi sia cosa, in tutta la filologia, che involva maggiori dubbiezze e difficultà » [2]. I principali grammatici-filosofi del Rinascimento sono altrove ben caratterizzati e criticati. La Grammatica dà le regole del parlar diritto; la Logica, quelle del parlar vero. « E, perché, per ordine di natura, dee precedere il parlare vero al parlare dritto, perciò, con generoso sforzo, Giulio Cesare della Scala, seguitato poi da tutti i migliori grammatici che gli vennero dietro, si diede a ragionare delle cagioni della lingua latina coi principî di Logica. Ma in ciò venne fallito il gran disegno, con attaccarsi ai principî di Logica che ne pensò un particolare uomo filosofo, cioè alla Logica di Aristotele, i cui principî, essendo troppo universali, non riescono a spiegare i quasi infiniti particolari, che per natura vengono innanzi a chiunque vuol ragionare di una lingua. Onde Francesco Sanzio, che con magnanimo ardire gli tenne dietro, nella sua *Minerva* si sforza, colla sua famosa ellissi, di spiegare gl'innumerabili parti-

---

[1] Lettera al De Angelis, cit.

[2] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 22. Cfr. la recensione del Clerico (Le Clerc), riferita in *Opere*, IV, p. 382.

colari che osserva nella lingua latina, e, con infelice successo, per salvare gli universali principî della Logica di Aristotele, riesce sforzato e importuno in una quasi innumerabile copia di parlari latini, dei quali crede supplire i leggiadri ed eleganti difetti, che la lingua latina usa nello spiegarsi » [1]. Ben altra è la genesi delle parti dell'orazione e della sintassi, che non quella asserita da coloro i quali immaginano che « i popoli, che si ritrovaron le lingue, avessero prima dovuto andare a scuola d'Aristotele » [2]. E il medesimo giudizio dové, di certo, estendere all'indirizzo logico-grammaticale di Port-Royal, avendo notato che la Logica di Arnaldo (Arnauld) era lavorata « sulla pianta di quella di Aristotele » [3].

Influenza di scrittori secentisti sul Vico.

Simpatia maggiore può darsi che egli avesse per quei secentisti, nei quali abbiamo trovato quasi un presentimento della scienza estetica. Anche per lui, l'ingegno (che si riferiva alla fantasia e alla memoria) era « il padre di tutte le invenzioni »: chiamava il giudizio circa la poesia: giudizio dei sensi; il che equivale alle parole « gusto » e « buon gusto », da lui non adoperate a questo intento. Conosceva per filo e per segno i trattatisti dell'acutezza e del ben concettare; giacché, in un arido manuale rettorico, scritto a uso della sua scuola, nel quale invano si cercherebbe un'ombra di pensiero vichiano, cita Paolo Beni, il Pellegrini, lo Sforza-Pallavicino, il marchese Orsi [4]. Del trattato dello Sforza-Pallavicino intorno allo *Stile* fa-

---

[1] *Giudizio intorno alla Grammatica d'Antonio d'Aronne* (in *Opere*, VI, pp. 149-50).

[2] *Scienza nuova sec.*, l. II, « Corollarî d'intorno all'origini delle lingue ecc. ».

[3] *Vita*, l. c., p. 343.

[4] *Instituzioni oratorie e scritti inediti*, Napoli, 1865, p. 90 sgg.: « De sententiis, vulgo *del ben parlare in concetti* ».

ceva stima, né gli era ignoto il libro *Del Bene* del medesimo autore [1]; e, forse, sulla sua mente non rimase senza effetti quel lampo d'ingegno, onde al Pallavicino era apparso per un momento, che la poesia consiste nelle prime apprensioni. Non menziona il Tesauro; ma non si può dubitare che lo conoscesse; perché quell'avere trattato, nella *Scienza nuova*, in séguito alla poesia, anche dei « blasoni », delle « imprese gentilizie », delle « insegne militari », delle « medaglie », e così via, richiama la trattazione che il Tesauro fa di siffatte « arguzie figurate » nel *Cannocchiale aristotelico* [2]. Arguzie, pel Tesauro, erano codeste, alla pari dei detti spiritosi e metaforici: opere tutte della fantasia le considerava, invece, il Vico; della fantasia, che si esplica, non solo con la parola, ma anche con le linee e i colori, coi « linguaggi mutoli ». Conosceva qualcosa del Leibniz; e il gran tedesco e il Newton erano da lui chiamati « i due primi ingegni di questa età » [3]: ma dei tentativi estetici tedeschi dalla scuola leibniziana non sembra avesse mai sentore alcuno. La sua Logica poetica è scoperta affatto indipendente e anteriore all'Organo delle facoltà inferiori del Bülffinger, alla *Gnoseologia inferior* del Baumgarten, e alla *Logik der Einbildungskraft* del Breitinger. In realtà, il Vico, se, per una parte, si riattacca alla vasta reazione del Rinascimento contro il formalismo e il verbalismo scolastico, la quale, cominciata dalla restaurazione dell'esperienza e del senso (Telesio, Campanella, Galileo, Bacone), doveva condurre anche a quella del valore della fantasia nella vita individuale e sociale; per un'altra parte, precorre il Romanticismo.

---

[1] Lett. al duca di Laurenzana, del 1.º marzo 1732; e cfr. lett. a Muzio Gaeta.

[2] Cfr. in questo vol., p. 214.

[3] *Scienza nuova sec.*, l. I, « Del metodo ».

L'Estetica nella « Scienza nuova ».

La posizione, che la nuova teoria poetica del Vico ha nell'insieme del pensiero di lui e nell'organismo della *Scienza nuova*, non è stata valutata finora nella sua importanza. Il filosofo napoletano è comunemente conosciuto quale inventore della Filosofia della storia. Ma, se per questa s'intende un tentativo di raziocinare la storia concreta, deducendo concettualmente epoche e avvenimenti, il Vico si sarebbe proposto un problema, nel quale il suo sforzo, come quelli di tanti altri di poi, si sarebbe infranto. La sua filosofia della storia, la sua storia ideale, la sua *Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in realtà, non concerne la storia concreta ed empirica, che si svolge nel tempo; e perciò è, non già storia, ma scienza dell'ideale, Filosofia dello spirito. Che il Vico, inoltre, abbia fatto grandi scoperte di storia propriamente detta, confermate in gran parte dalla critica moderna (p. e., sullo svolgimento della poesia epica ellenica, e sulla natura e genesi dei feudi nell'antichità e nel Medioevo), è cosa vera e degna, certo, di molto rilievo; ma questo aspetto della sua opera è da tenere distinto dall'altro propriamente filosofico. Ora, se la sua grande opera è una Filosofia dello spirito, che espone i momenti ideali di questo, o, com'egli diceva, indaga le « modificazioni della nostra mente umana »; di tali momenti o modificazioni il Vico definì pel primo, e svolse con ampiezza, non già il momento logico, o quello etico, o quello economico (per quanto su tutti essi egli getti molta luce); ma, per l'appunto, il momento fantastico o poetico. Alla scoperta della fantasia creatrice si riattacca la maggior parte della seconda *Scienza nuova*; ai « nuovi principî della Poesia », le osservazioni sulla natura delle lingue, della mitologia, della scrittura, delle figurazioni simboliche, e così via. Tutto il suo « sistema della civiltà, della Repubblica, delle leggi, della poesia, dell'istoria, e, in una parola, di tutta l'umanità », ha

per fondamento la rivendicazione della fantasia, la quale è l'idea genitrice, e costituisce il nuovo punto di vista, trovato dal Vico. L'autore stesso osservava che il libro secondo, dedicato alla Sapienza poetica, « ove si fa una scoverta tutta opposta a quella del Verulamio », forma « quasi tutto il corpo dell'opera »; ma anche il primo e il terzo concernono, presso che esclusivamente, le produzioni della fantasia. Si potrebbe dire, perciò, che la vera Scienza nuova del Vico è l'Estetica; o, almeno, la Filosofia dello spirito, con particolare svolgimento dato alla Filosofia dello spirito estetico.

Errori del Vico.

Fra tanti punti luminosi, anzi in un fascio così grande di luce, restano, tuttavia, nel pensiero di lui, punti oscuri e angoli in penombra. Il non aver tenute distinte storia concreta e filosofia dello spirito, induce il Vico a porre periodi storici, che non corrispondono a quelli reali, ma sono, a volte, quasi un'allegoria o, meglio, una mitologia della sua filosofia dello spirito. Donde anche la molteplicità di quei periodi (di solito, tre), che il Vico viene ritrovando nella storia della civiltà in genere, e della poesia, e delle lingue, e via dicendo. « I primi popoli, i quali furono i fanciulli del genere umano, fondarono prima il Mondo delle arti; poscia i filosofi, che vennero lunga età appresso, e in conseguenza i vecchi delle nazioni, fondarono quello delle scienze; onde fu affatto compiuta l'umanità »[1]. Storicamente, ciò è vero; ma soltanto se viene inteso all'ingrosso e per approssimazione. Per effetto della stessa confusione tra filosofia e storia, egli negava ai popoli primitivi qualsiasi logica intellettiva, concependo come poetiche non solo le loro Fisiche, Cosmologie, Astronomie e Geografie, ma anche la loro Morale, la loro Economica e la loro Politica. Se non che, un periodo della storia concreta

[1] *Scienza nuova sec.*, Ultimi corollari, § 5.

dell'umanità tutto poetico, privo di astrazioni e ragionamenti, non è mai esistito, anzi non si può nemmeno concepire. Una Morale, una Politica, una Fisica, per quanto imperfette, suppongono sempre l'opera dell'intelletto. L'anteriorità ideale della poesia non si può materializzare in un'epoca storica di civiltà.

Connesso con questo, è l'altro errore, nel quale il Vico cade più volte, quando afferma che « il fine principale della poesia » è « insegnare il volgo ignorante a virtuosamente operare », e « ritrovar favole confacenti all'intendimento popolaresco, e che perturbino all'eccesso » [1]. Poste le spiegazioni esplicite date da lui sulla inessenzialità delle astrazioni e degli artificî intellettuali nella poesia; posto che, per lui, la poesia si regge sulle proprie gambe senza appoggi estranei; posto ch'egli ha chiaramente fissata la peculiarità teoretica della fantasia; siffatta proposizione non si può intendere come un ritorno alla teoria pedagogica ed eteronoma della poesia, sostanzialmente affatto superata; ma è conseguenza, senza dubbio, della sua ipotesi storica di un'epoca della civiltà tutta poetica, in cui l'educazione, la fisica e la morale, fossero opera di poeti. Altra conseguenza di ciò è che gli universali fantastici sembrano talvolta intesi da lui quasi universali imperfetti (concetti empirici o rappresentativi, come poi vennero chiamati); ma, d'altra parte, l'individualizzamento di essi è così energico, la loro natura afilosofica è così accentuata, che il significato del carattere puramente fantastico di essi si può dire prevalente. Si noti, infine, che i termini fondamentali non sono adoperati dal Vico sempre nel medesimo significato: « senso », « memoria », « fantasia », « ingegno » non definiscono sempre con nettezza i loro rapporti di sinonimia

---

[1] *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 8; *Scienza nuova sec.*, l. II, « Della metafisica poetica », e l. III, in princ.

o di diversità. Il « senso » ora sembra essere fuori dello spirito, ora un primo momento di questo; i poeti ora sono l'organo della « fantasia », ora il « senso » dell'umanità; la fantasia è detta, qualche volta, « memoria dilatata ». Incertezze di un pensiero vergine e originale, e, perciò, non facilmente governabile.

Progresso da compiere.

Distinguere la Filosofia dello spirito dalla Storia, le modificazioni della mente umana dalle vicende storiche dei popoli, l'Estetica dalla civiltà omerica; e, continuando le analisi del Vico, determinare piú nettamente le verità da lui affermate, le differenze poste, le identificazioni intravvedute; purgare, infine, l'Estetica dai residui delle vecchie Rettoriche e Poetiche e da qualche affrettato schematismo del suo autore: questo il campo di lavoro, questo il progresso da compiere, dopo la scoperta dell'autonomia del mondo estetico, dovuta al genio di Giambattista Vico.

VI

Dottrine estetiche minori del secolo XVIII

Questo progresso non ebbe luogo per allora. Le parti della *Scienza nuova* relative alla dottrina estetica furono anche meno note ed efficaci di tutto il resto del libro maraviglioso. Non già che in qualche scrittore italiano, o contemporaneo o delle generazioni prossimamente posteriori, non si trovino, come vedremo, ricordi d'idee estetiche vichiane; ma sono ripetizioni piú o meno materiali, e, perciò, sterili. Fuori d'Italia, l'opera del Vico (già annunciata da un connazionale, nel 1726, negli *Atti* di Lipsia col benevolo comento che *magis indulget ingenio quam veritati*, e con la lieta novella che *ab ipsis italis tædio magis quam applausu excipitur* [1]), fu menzionata, com'è noto, sul finire del secolo, dall'Herder e dal Goethe e da pochi altri [2]. In connessione con la poesia, ossia con la questione omerica, il Vico venne ricordato da Federico Augusto Wolf, a cui, dopo la pubblicazione dei *Prolegomena ad Homerum* (1795), lo aveva additato il Cesarotti [3]; ma senza che, né allora né

Fortuna del Vico.

---

[1] Vico, *Opere*, ed. cit., IV, p. 805.

[2] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-7, lett. 59; Goethe, *Italien. Reise*, sub 5 marzo 1787.

[3] Lettera del Wolf al Cesarotti, del 5 giugno 1802, in Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVIII, pp. 108-112: cfr. ivi, pp. 43-4, 65-7, e vol. XXXVII,

poi, si sospettasse l'importanza della dottrina poetica generale, di cui l'ipotesi omerica era semplice applicazione. Il Wolf (1807) credette trovarsi innanzi un ingegnoso precursore in una questione speciale, non già un uomo di statura intellettuale molto superiore a quella di qualsiasi filologo, per quanto valente.

Scrittori italiani: A. Conti.

Non, dunque, appoggiandosi all'opera del Vico, che non fece vera scuola; ma, bisogna aggiungere, neanche per forze nuove e per altre vie il pensiero seppe, in quel tempo, mantenersi all'altezza raggiunta, e progredire. — Uno sforzo notevole per stabilire una teoria filosofica della poesia e delle arti fu fatto, in Italia, dal veneto Antonio Conti; di cui ci restano in abbozzo molti lavori intorno alla fantasia, alle potenze dell'anima, all'imitazione poetica e a simili materie, i quali tutti dovevano costituire un ampio trattato sul Bello e sull'Arte. Il Conti, che, in un primo periodo, aveva professato idee non dissimili da quelle del Du Bos, proclamando che il poeta deve « metter tutto in immagini », e che il gusto è indefinibile come il sentimento, e che vi ha gente senza gusto come vi ha ciechi e sordi, e aveva polemizzato contro il cartesianismo in letteratura, abbandonò, in séguito, codesta teorica sensuale e sentimentale [1]. E, ricercando la natura della poesia, si diceva mal soddisfatto del Castelvetro, del Patrizio, e anche del Gravina. « Se il Castelvetro (egli osserva), che tanto sottilmente ha scritto sulla Poetica d'Aristotele, avesse impiegato due o tre capitoli a spiegar filosoficamente l'idea dell'imitazione, avrebbe sciolte ad un tratto

---

pp. 281, 284, 324. Cfr. su tutta la questione delle relazioni del Wolf col Vico, Croce, *Bibliografia vichiana*, pp. 51, 56-8, e *Supplemento*, pp. 12-14.

[1] Lettere in francese alla presidentessa Ferrant (1719) e al marchese Maffei, in *Prose e poesie*, vol. II (1756), pp. LXXXV-CIV, CVIII-CIX.

molte quistioni da lui proposte sulle teorie poetiche, né ben decise. Il Patrizio, nella sua Poetica e nella sua controversia contro Torquato Tasso, non mai ben fissa l'idea filosofica dell'imitazione, molte cose utilissime intorno alla storia poetica egli raguna, ma perde inutilmente la dottrina platonica che vi frammischia, e che, se avesse senza sofisticheria riunita in un punto, avrebbe cangiato aspetto. Il Gravina accennò, nella sua *Ragion poetica*, un non so che dell'idea filosofica dell'imitazione; ma, troppo sollecito d'inferir da essa le regole delle poesie liriche, drammatiche ed epiche, e d'illustrarle cogli esempî dei piú celebri poeti, greci, latini ed italiani, non attende a sviluppar quanto basta l'idea feconda, che egli propone »[1]. Buon conoscitore del pensiero europeo contemporaneo, il Conti non ignorava la teoria dell'Hutcheson; ma la respingeva energicamente, notando: « a che molteplicare le facoltà? ». L'anima è una, e solo per comodo scolastico viene distinta in tre facoltà: senso, fantasia, intelletto. « Il senso ricerca l'oggetto presente, il lontano la fantasia, cui si riduce, finalmente, la memoria; ma l'oggetto del senso e della fantasia è sempre singolare, né v'è che la mente, l'intelletto, lo spirito, che dalla comparazione delle cose singolari raccolga l'universale ». L'Hutcheson, « prima d'introdurre un nuovo senso per il piacere della bellezza », avrebbe dovuto « assegnare i limiti di queste tre potenze conoscitive, e dimostrare che il piacere occasionato dalla bellezza non risulta dai tre piaceri di queste tre potenze, o dal solo piacere intellettivo, a cui si riducono, se si fa ben l'analisi delle operazioni dell'anima ». L'inganno dello scrittore scozzese era derivato, dunque, dal separare il piacere dalle facoltà conoscitive, costituendo il primo in

[1] *Prose e poesie*, vol. I, 1739, pref.

uno speciale e vacuo senso della bellezza[1]. Per converso, il Conti, rifacendo la storia delle varie opinioni dei critici intorno alla dottrina aristotelica dell'universale nella poesia, dava gran peso al dialogo *Naugerius seu de Poëtica* del Fracastoro[2]; anzi, per un momento, sembra quasi ch'egli sia prossimo a cogliere l'essenza dell'universale poetico, ponendolo nel caratteristico, per cui diciamo bellissime anche le cose orribili. « Balzac, in tutti i suoi viaggi, non vide mai una bella vecchia: nel senso poetico, o pittoresco, bellissima è una vecchia, allorché è dipinta con quelle fattezze, che piú mostrano i danni dell'età ». Ma, subito dopo, identifica il caratteristico col perfetto volfiano, « non diverso dall'ente, né l'ente dal vero, che gli scolastici chiamano trascendentale, ch'è l'oggetto di tutte le arti e di tutte le scienze, e diciamo l'oggetto della poesia, allorché col mezzo delle imagini fantastiche rapisce l'intelletto e muove la volontà, trasportando l'una e l'altra potenza nel mondo ideale ed archetipo, del quale, dopo S. Agostino, a lungo parla il p. Malebranche, nella *Ricerca della verità* »[3]. Cosí anche l'universale del Fracastoro si muta, da capo, in quello della scienza: « dei singolari, per ragione delle loro determinazioni infinite, noi non conosciamo chiaramente e distintamente se non alcune lor proprietà comuni, ch'è quanto dire, con altra frase, che non abbiamo scienza se non degli universali. Dunque, il dire che la poesia ha per oggetto la scienza, o l'universale, è lo stesso; e ciò volle, dopo Aristotele, il Navagero »[4]. Gli « universali fantastici del signor Vico » (col quale aveva scambiato qualche let-

---

[1] *Prose e poesie*, vol. II, pp. CLXXI-XXVII.
[2] Si veda, in questo volume, pp. 207-8.
[3] *Prose e poesie*, II, pp. 242-6.
[4] Op. cit., II, p. 249.

tera) non gli aprirono nuovi orizzonti: il signor Vico « ne parla molto », egli dice, e « vuole che gli uomini piú rozzi, avendoli, non per diletto o per utilità altrui, composti, ma per necessità di spiegare i loro sentimenti secondo che loro insegnava la natura, dessero con la lingua poetica gli elementi a una teologia, a una fisica, a una morale tutta poetica ». Ma il Conti si scusa se pel momento non esamina « tale questione critica »; e reputa solo che « in molti modi può dimostrarsi questi universali fantastici esser la materia o l'oggetto della poesia, in quanto contengono in sé le scienze o le cose considerate in sé stesse » [1]. Proprio il contrario di ciò che « il signor Vico » aveva inteso affermare. — Il Conti è poi costretto a domandarsi: come mai, essendo l'universale poetico il medesimo che quello scientifico, la poesia ha per oggetto, non il vero, ma il verisimile? E risponde col ridiscendere al punto di vista baumgartiano o volgare. « Allorché le scienze vengono particolarmente colorite, dal vero passiamo al verisimile ». Imitare è dar l'impressione del vero; ma ciò si fa col prenderne solo alcuni tratti, nel qual procedimento consiste, per l'appunto, il verisimile. Se si vuole descrivere poeticamente l'iride, si deve far getto di gran parte delle dottrine dell'Ottica neutoniana; cosicché alla descrizione poetica mancheranno « molte circostanze della dimostrazione matematica »: ciò che resterà sarà, dunque, il verisimile, o quel singolare « che sveglia l'idea universale, ch'è rimasta nella mente dell'uomo dotto ». La grande arte della poesia consiste nello « scegliere il fantasma particolare, che in sé ritenga piú punti della dottrina universale, e che, inserito nell'esempio, colorisca il precetto, che io vel trovi senza cercarlo, e negli eventi altrui ravvisi

---

[1] *Prose e poesie*, II, pp. 252-3.

i proprî »[1]. Onde alla poesia non basta l'imitazione; occorre l'allegoria: « nelle antiche poesie una cosa si legge e un'altra s'intende ». E qui l'immancabile esempio dei poemi omerici, nei quali, per altro, il Conti s'accorge essere qualcosa d'irriducibile all'insegnamento e all'allegoria, e tale da giustificare, almeno parzialmente, la condanna platonica[2]. Egli conosce una specie di fantasia, diversa dalla sensitività passiva, « quella che il p. Malebranche chiama l'immaginazione attiva, e Platone arte immaginaria, e che comprende tutto ciò che s'intende per ingegno, sagacità, giudizio, buon gusto del poeta per usare o non usare a tempo e luogo le regole o le licenze dell'arte, e per correggere le stravaganze dei fantasmi »[3]. Ma sul buon gusto letterario aderisce all'opinione del Trevisano, facendolo consistere nel « mettere tra loro in armonia, cioè restringer ne' loro limiti e modi le facoltà conoscitive dell'anima, la memoria, la fantasia, l'intelletto, onde l'una non soprabbondi all'altra »[4].

Il Quadrio e lo Zanotti.

Il Conti, col travaglio del pensiero e con la ricerca del meglio, si mantiene al piú alto livello della speculazione estetica europea di allora (fatta sempre eccezione del solitario Vico); livello al quale si trovava in Germania anche il Baumgarten. Passeremo velocemente su altri scrittori italiani, come sul Quadrio (1739), autore della prima grande enciclopedia di letteratura universale; il quale definiva la poesia « scienza delle umane e delle divine cose, esposta al popolo in immagine, fatta con parole a misura legate »[5];

---

[1] *Prose e poesie*, pp. 283-4.

[2] Op. cit., I, pref.

[3] Op. cit., II, p. 127.

[4] Op. cit., I, p. XLIII.

[5] Fr. Sav. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, vol. I, parte I, dist. I, c. 1.

o su Francesco Maria Zanotti (1768), che la diceva: « arte di verseggiare a fine di diletto »[1]: definizioni, degne l'una di un medievale compilatore di tesori, e l'altra di un non meno medievale compositore di ricettarî e arti ritmiche. Un serio lavorio intorno a questioni estetiche si riebbe soltanto con Melchiorre Cesarotti.

M. Cesarotti.

Il Cesarotti rivolse l'attenzione alla poesia popolare e primitiva: tradusse e illustrò di dissertazioni i canti di Ossian; andò ricercando antiche poesie spagnuole e, perfino, canti popolari messicani e lapponi; studiò la poesia ebraica; dedicò la maggior parte della sua vita ai poemi omerici, controllando tutto ciò che la critica aveva proposto e andava proponendo intorno a essi, e incontrandosi, in questo argomento, col Vico, del quale discusse le dottrine. Oltre a ciò, dissertò sull'origine della poesia, sul diletto della tragedia, sul gusto, sul bello, sull'eloquenza, sullo stile, e, si può dire, su tutte le questioni, formolate fino a quel tempo nel campo estetico[2]. Qualche eco del Vico pare di sorprendere in quel che dice del La Motte; che cioè « possedeva la logica, ma non sapeva che la logica della Poesia è alquanto diversa dalla ordinaria; aveva molto spirito, ma non conosceva che lo spirito; e non sembra che intendesse bene quanta distanza passi ancora tra una prosa sensata e la poesia. Il vero Omero, co' suoi difetti aggradevoli, gradirà sempre piú che il suo Omero riformato, colla sua fredda ed affettata virtú »[3]. Il Cesarotti disegnava (1762) una grande opera teorico-storica;

---

[1] Fr. M. Zanotti, *Dell'arte poetica, ragionamenti cinque*, Bologna, 1768.

[2] Su Ossian, *Opere*, voll. II-V; su Omero, voll. VI-X; *Saggio sopra il diletto della tragedia*, vol. XXIX, pp. 117-167; *Saggio sul Bello*, vol. XXX, pp. 18-70; sulla *Filosofia del gusto*, vol. I; sull'*Eloquenza*, lezioni, vol. XXXI.

[3] *Opere*, vol. XL, p. 49.

nella prima parte della quale « si supporrebbe che non esista ancora né la poesia né l'arte poetica, e prenderebbesi a rintracciare per quali strade un ragionatore illuminato avrebbe potuto accorgersi della possibilità d'una tal arte, e come per quella medesima l'avrebbe perfezionata: ognuno si vedria nascere e crescere la poesia, per dir così, tra le mani, e potrebbe assicurarsi della verità dei principî col testimonio del proprio interno sentimento »[1]. Ma, quantunque celebrato, ai suoi tempi, in Italia, come colui che « colla più pura face della filosofia aveva rischiarati gl'intimi penetrali della poesia e dell'eloquenza »[2], non sembra, tuttavia, che l'insigne letterato, filosofo dilettante e saltuario, trovasse soluzioni profonde e originali. « La poesia (egli definiva nel 1797) è l'arte di rappresentare e perfezionare la natura per mezzo di un discorso pittoresco, animato, immaginoso ed armonico »[3].

Il Bettinelli e il Pagano.

Il filosofismo del tempo rendeva gli spiriti insofferenti delle idee dei vecchi trattatisti. L'Arteaga lodava nello stesso Cesarotti « quel tatto fino, quella critica imparziale, quello spirito ragionatore, tratto, non dagli scarsi rigagnoli degli Speroni, dei Castelvetri, dei Casa e dei Bembi, ma dalle inesauribili e profonde sorgenti dei Montesquieu, degli Hume, dei Voltaire, degli Alembert, dei Sulzer e degli altri scrittori di simil tempra »[4]. Scrivendo a Saverio Bettinelli, che lavorava a un libro intorno all'*Entusiasmo*, il Paradisi augurava « una storia metafisica dell'entusiasmo, che ci compenserà di tutte le poetiche che dovre-

---

[1] *Opere*, vol. XL, p. 55.

[2] Lettera del Corniani al Cesarotti, 21 novembre 1790, in *Opere*, vol. XXXVII, p. 146.

[3] *Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e pubbliche*, in *Opere*, vol. XXIX, pp. 1-116.

[4] Lettera del 30 marzo 1764, in *Opere*, vol. XXXV, p. 202.

mo ardere », e che farà diventare « carta da straccio il Castelvetro, il Minturno e quel crudele uomo del Quadrio »[1]. Se non che, il libro del Bettinelli (1769) non contiene altro che vivaci ed eloquenti determinazioni empiriche della psicologia del poeta, dell' « entusiasmo poetico », in cui distingue i sei gradi dell'elevazione, della visione, della rapidità, della novità e maraviglia, della passione e della trasfusione. Né dall'empirismo uscí Mario Pagano, nei due saggi sul *Gusto e le belle arti*, e sull'*Origine e natura della poesia* (1783-5), nei quali combinò bizzarramente alcune idee del Vico col sensismo corrente. Il momento teoretico e fantastico, e il diletto sensuale, diventano, per lui, quasi due periodi storici dell'arte. « Nella lor culla le belle arti, piú che alla vaghezza, a rendere una vera imitazione della natura sono dirette. I primi passi loro sono verso l'espressione, piú che verso la vaghezza... Nelle piú antiche poesie, fino nelle cantilene dei barbari, campeggia un vivo patetico; le passioni vi sono naturalmente espresse, ed anche nel suon delle parole si sente l'espression delle cose ». Ma « l'epoca della perfezione è quel punto, nel quale la vera ed esatta imitazione della natura accoppiasi colla compiuta bellezza, accordo ed armonia », quando « è raffinato il gusto, e la società alla sua compiuta coltura è giunta ». Le belle arti « precedono di poco l'età della filosofia, cioè della compiuta perfezione della società »; anzi qualche forma d'arte, come la tragedia, deve necessariamente venire dopo la filosofia, del cui sussidio ha bisogno, essendo diretta alla « repurgazione del costume »[2].

---

[1] Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo nelle belle arti*, 1769, in *Opere*, III, pp. xi-xii.

[2] Fr. M. Pagano, *De' saggi politici*, Napoli, 1783-5; vol. I, app. al s. 1: « Sull'origine e natura della poesia »; vol. II, s. 6: « Del gusto e delle belle arti ».

Estetici tedeschi seguaci del Baumgarten: G. F. Meier.

Anche in Germania l'opera del Baumgarten non fu, nella generazione seguente, approfondita e riformata. Appena qua e là si può notare qualche progresso parziale. Scolaro fedele ed entusiasta del Baumgarten fu Giorgio Federico Meier; il quale ne aveva ascoltato i corsi all'università di Francoforte sull'Oder, e fin dal 1746 era uscito in campo a difenderne le *Meditationes* contro quella critica del Quistorp, a cui il maestro aveva sdegnato di rispondere [1]. Il Meier, nel 1748, prima ancora che fosse pubblicata l'*Æsthetica*, dava fuori il primo volume dei *Principî di tutte le belle scienze* [2], seguíto, nel 1749 e nel 1750, dal secondo e dal terzo. Esposizione completa della dottrina del Baumgarten, l'opera è divisa, secondo il metodo del maestro, in tre parti: invenzione dei bei pensieri (*heuristica*), metodo estetico (*methodica*), e bella significazione dei pensieri (*semiotica*); la prima delle quali, lunghissima (abbraccia due volumi e mezzo), è suddivisa in tre sezioni: bellezza della conoscenza sensibile (ricchezza estetica, grandezza, verisimiglianza, vivacità, certezza, vita sensitiva e bell'ingegno); facoltà sensitive (attenzione, astrazione, sensi, immaginazione, arguzia, acume, memoria, forza poetica, gusto, facoltà del presagire, del congetturare, del significare, facoltà appetitive inferiori); e specie diverse di bei pensieri (concetti, giudizî e sillogismi estetici). Oltre che in quest'opera piú volte ristampata (nel 1757 ne uscí anche un compendio [3]), il Meier trattò di Estetica in parecchi dei suoi numerosissimi scritti, e, piú specialmente, in un volumetto di *Considerazioni sui primi principî di tutte le belle arti e scienze* [4]. — Chi mai, piú di lui,

---

[1] Si veda sopra, p. 247.

[2] *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-50.

[3] *Auszug aus den Anfangsgründe*, ecc., ivi, 1758.

[4] *Betrachtungen über den ersten Grundsätzen aller schönen Künste u. Wissenschaften*, ivi, 1757.

fu tenero della scienza di recente battezzata? La difese contro coloro che ne negavano la possibilità e l'utilità, e contro quegli altri, i quali, pur ammettendole, notavano, non senza ragione, che le cosí dette Estetiche, in fondo, offrivano poco piú degli ordinarî trattati di Poetica e Rettorica. Parava quest'accusa, di cui riconosceva la parziale giustezza, con l'osservare che era impossibile a un solo scrittore possedere piena competenza nei particolari delle varie arti; scusava altri difetti col dire, che non si poteva pretendere dall'Estetica, scienza giovane, quella perfezione, ch'è sola delle scienze coltivate da secoli; altra volta, protestava che non intendeva rispondere « ad alcuni nemici dell'Estetica, i quali non possono o non vogliono scorgere la vera qualità e scopo di questa scienza, e se ne son fatti in capo loro un'immagine bizzarra e miserabile, contro la quale battagliano, vale a dire, contro sé medesimi ». E, altra volta, infine, con filosofica rassegnazione, notava che all'Estetica tocca il destino comune a tutte le altre scienze, « le quali, nel principio, appena vengono conosciute, incontrano molti maledici e dispregiatori, che le deridono per manco di sapere e per pregiudizî; ma trovano poi anche persone intelligenti, che, lavorandovi con forze congiunte, le portano alla conveniente perfezione » [1].

Confusioni del Meier.

All'università di Halle, dove il Meier insegnava, traevano gli studiosi e i curiosi della nuova scienza. « Autore principale » o « inventore » della quale (*Haupturheber*, *Erfinder*) era stato, come il Meier non cessava di proclamare, « il signor professore Baumgarten »; ma avvertiva insieme che i suoi *Anfangsgründe* non erano semplice traduzione del *collegium* del Baumgarten [2]. Se non che, pure

---

[1] Prefaz. alla 2.ª ed. (1768) del vol. II degli *Anfangsgründe*; e le *Betrachtungen* cit., specie §§ 1-2, 34.

[2] Prefaz. al vol. I, e cfr. § 5.

riconoscendo al Meier le doti di abile divulgatore, quali facilità, chiarezza e abbondanza di eloquio, e anche un certo acume nella polemica, non si può, d'altra parte, stimare ingiusta la frase degli avversarî di quei primi estetici, quando parlavano del « professor Baumgarten di Francoforte e della sua scimia (*Affe*), il professor Meier di Halle »[1]. Tutti i difetti dell'Estetica baumgartiana riappaiono in lui con contorni piú spiccati. I limiti della facoltà conoscitiva inferiore, asserito dominio della poesia e dell'arte, sono stranamente fissati. È curioso vedere, p. e., in qual modo egli intenda talvolta la differenza tra confuso (estetico) e distinto (logico), e la proposizione che la bellezza sparisce, quando viene pensata distintamente. « Le guance di una bella donna, sulle quali in giovanil pompa fioriscono le rose, sono belle finché si guardano con occhio nudo. Si guardino, invece, con una lente d'ingrandimento! Dov'è andata ora la bellezza? Si stenta a credere che una nauseante superficie, scabrosa, tutta valli e montagne, i cui pori sono pieni di sozzure, e ch'è qua e là coperta di peli, sia la sede di quell'attrattiva amorosa, che lega i cuori »[2]. « Esteticamente falso » è ciò che la facoltà inferiore non è in grado di riconoscere come vero; p. e., la teoria che i corpi sono composti di monadi[3]. I concetti generali, posto che riescano comprensibili a questa facoltà, hanno grande ricchezza estetica, perché contengono sotto di sé infinite conseguenze e casi particolari[4]. Oggetto della facoltà estetica sono anche quelle cose, le quali o non possono essere pensate distintamente o, pensate in tal modo, verrebbero a compromettere la gra-

---

[1] Brano di una lettera al Gottsched del 1747, in Danzel, *Gottsched*, p. 215.

[2] *Anfangsgr.*, § 23.

[3] Op. cit., § 92. [4] Op. cit., § 49.

vità filosofale: un bacio è oggetto eccellente per un poeta; ma che cosa si direbbe mai di un filosofo, che ne svolgesse la dimostrazione con metodo matematico? [1]. Il Meier, inoltre, inserisce nell'Estetica tutta la teoria dell'osservazione e dell'esperimento, che gli sembra appartenervi, perché si riattacca ai sensi [2]. E vi aggiunge l'altra, concernente la facoltà appetitiva; giacché « per un lavoro estetico (egli dice) non è necessario solo un bell'ingegno, ma anche un cuore nobile » [3]. Talvolta si accosta al vero; come quando osserva che la forma logica presuppone quella estetica, e che i nostri primi concetti sono sensitivi, e la logica li fa poi distinti [4]; ovvero quando condanna l'allegoria come « una delle forme piú scadenti di bei pensieri » [5]. Ma, d'altra parte, secondo lui, le distinzioni e definizioni logiche, benché non debbano essere cercate dal bell'ingegno, hanno, pur tuttavia, grande utilità. Aggiunge, anzi, che sono indispensabili, perché funzionano da regolatrici del bel pensare, e costituiscono come lo scheletro nel corpo. Occorre soltanto che i concetti generali estetici, le *notiones æstheticæ universales*, non siano giudicati col rigore e l'esattezza che si usa per quelli filosofici. E, poiché i concetti, da soli, sarebbero gioielli slegati, occorrono, per connetterli, anche i giudizî e i sillogismi estetici; le teorie dei quali sono le medesime che ne dà la Logica, spogliate di ciò che poco o punto serve al bell'ingegno e ch'è piú speciale del filosofo [6]. Combattendo, nelle *Considerazioni* del 1757, il principio dell'imitazione (il quale gli sembrava insieme troppo generico, perché scienza e morale sono, esse pure, imitazioni della natura; e troppo stretto, perché l'arte non imita le cose naturali soltanto, né deve imitarle tutte, anzi esclude quelle immorali), il Meier riaffermava la tesi che il prin-

---

[1] *Anfangsgr.*, § 55. [2] Op. cit., §§ 355-370. [3] Op. cit., §§ 529-540.
[4] Op. cit., § 5. [5] Op. cit., § 413. [6] Op. cit., §§ 541-670.

cipio estetico consista nella « maggior possibile bellezza della conoscenza sensibile »[1]. E la sosteneva, dichiarando erronea la credenza che questa conoscenza sensibile sia del tutto sensibile e confusa, senza lume alcuno di distinzione e di razionalità. Affatto sensibile è la conoscenza, p. e., del dolce, dell'amaro, del rosso, e cosí via. Ma esiste un'altra conoscenza, ch'è, al tempo stesso, sensibile e intellettuale, confusa e distinta, e nella quale collaborano entrambe le facoltà, l'inferiore e la superiore. Quando in siffatta conoscenza prevale l'intellettività, si ha scienza; quando la sensitività, poesia. « Secondo la nostra spiegazione, le forze conoscitive inferiori debbono raccogliere tutto il materiale di una poesia, tutte le sue parti. L'intelletto, per altro, e la ragione esercitano una vigilanza, perché questi materiali sieno posti in tal modo l'uno accanto all'altro, che nella loro connessione si riscontri distinzione e ordine »[2]. Qua un tuffo nel sensualismo, là un fuggevole incontro col vero; ma, piú spesso, e in conclusione, un aderire all'antica teoria meccanica, esornativa, pedagogica, della poesia: questo lo spettacolo che offrono gli scritti estetici del Meier.

M. Mendelssohn e altri baumgartiani. Voga dell' Estetica.

Il Mendelssohn, altro seguace del Baumgarten, considerando la bellezza come « immagine indistinta di una perfezione », ne deduceva, giustamente, che Dio non può avere sentimento di bellezza, essendo questa fenomeno dell'imperfezione umana. Una prima fonte del piacere è, secondo lui, il piacevole dei sensi, consistente nello « stato migliorato della costituzione del nostro corpo »; una seconda, il fatto estetico della bellezza sensibile, cioè dell'unità nella varietà; una terza, la perfezione, o l'accordo nella varietà[3]. Riflutava anch'egli il *Deus ex ma-*

---

[1] *Betrachtungen*, § 20. [2] Op. cit., § 21.

[3] *Briefe über die Empfindungen*, 1755 (in *Opere filosofiche*, trad. ital., Parma, 1800, vol. II), lett. 2, 5, 11.

china dell'Hutcheson. La bellezza sensibile, perfezione quale può essere percepita dai sensi, è indipendente dal fatto che l'oggetto rappresentato sia bello o brutto, buono o cattivo in natura: basta che esso non ci riesca indifferente; onde il Mendelssohn aderiva alla definizione del Baumgarten, che « il poema è un discorso sensibilmente perfetto »[1]. Elia Schlegel (1742) ripigliava il concetto dell'arte come imitazione, che non sia servile al punto da parer copia, e riesca simile, non identica, alla natura; e poneva come fine principale della poesia il piacere, e come fine accessorio, l'istruzione[2]. Le trattazioni di Estetica, corsi universitarî o volumetti leggieri pel pubblico colto, *Teorie delle belle arti e lettere*, *Manuali*, *Schizzi*, *Testi*, *Principî*, *Introduzioni*, *Lezioni*, e *Saggi* e *Considerazioni sul gusto*, piovvero l'un sull'altro senza posa, in Germania, nella seconda metà del Settecento. Sono almeno una trentina le trattazioni ampie o complete, e parecchie decine quelle minori e frammentarie. Dalle università protestanti, la nuova scienza si estese a quelle cattoliche, per mezzo del Riedel in Vienna, dell'Herwigh in Würzburg, del Ladrone in Magonza, del Jacobi in Friburgo, di altri in Ingolstadt, dopo la cacciata dei gesuiti[3]. Per le scuole cattoliche scriveva, nel 1790, un galante volumetto di *Primi principî delle belle arti*[4] quel famigerato frate francescano, Eulogio Schneider; il quale, sfratato, doveva poi terrorizzare Strasburgo, al tempo della Convenzione, e fi-

---

[1] *Betrachtungen üb. d. Quellen d. sch. Wiss. u. K.*, 1757, poi col titolo: *Ueber die Hauptgrundsätze*, etc., 1761, in *Opere*, ed. cit., II, pp. 10, 12-15, 21-30.

[2] J. E. Schlegel, *Von der Nachahmung*, 1742: cfr. Braitmaier, *Gesch. d. poet. Th.*, I, p. 249 sgg.

[3] Koller, *Entwurf*, p. 108.

[4] *Die ersten Grundsätze der schönen Künst überhaupt, und der schönen Schreibart inbesondere*, Bonn, 1790: cfr. Sulzer, I, p. 55 e Koller, pp. 55-6.

nire sulla ghigliottina. Il susseguirsi incalzante di codeste *Estetiche* tedesche è paragonabile soltanto a quello delle *Poetiche* in Italia, nel Cinquecento, dopo il rifiorire del trattato aristotelico. Nel 1771-4, lo svizzero Sulzer pubblicava una grande enciclopedia estetica: *Teoria generale delle belle arti*, in ordine alfabetico, con cenni storici per ciascun articolo, diventati ricchissimi nella seconda edizione del 1792, curata dal capitano prussiano in ritiro, signor di Blankenburg [1]. E nel 1799 un J. Koller tentava un primo *Schizzo di storia dell'Estetica* [2], nel quale poteva già osservare con ragione: « sarà forse pei patriottici giovanetti una gradita considerazione il riconoscere, che i tedeschi hanno, in questo campo, prodotto piú di ogni altra nazione » [3].

Limitandoci a menzionare le opere del Riedel (1767), del Faber (1767), dello Schütz (1776-8), dello Schubart (1777-81), del Westenrieder (1777), dello Szerdahel (1779), del König (1784), del Gäng (1785), del Meiners (1787), dello Schott (1789), del Moritz (1788) [4], noteremo nella folla la *Teoria delle belle arti e lettere* (1783) di Giov. Aug. Eberhard, succeduto al Meier nella cattedra di Halle [5], e lo *Schizzo di una teoria e letteratura delle belle lettere* (1783), di Giov. Gioacchino Eschenburg, uno dei libri piú divulgati e studiati nelle scuole [6]. Entrambi sono baumgartiani, inclinanti al sensualismo; e l'Eberhard considera,

L'Eberhard e l'Eschenburg.

---

[1] V. Appendice bibliografica.

[2] *Entwurf z. Geschichte u. Literatur d. Aesthetik*, ecc., Regensburg, 1799: v. App. bibl.

[3] Koller, o. c., p. VII.

[4] Notizie ed estratti in Sulzer e Koller, ll. cc.

[5] Joh. Aug. Eberhard, *Theorie der schönen Künste u. Wissensch.*, Halle, 1783, ristampe 1789, 1790.

[6] Joh. Joach. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur d. s. W.*, Berlin, 1783, rist. 1789.

tra l'altro, il bello come « il piacevole dei sensi piú distinti », cioè della vista e dell'udito. Merita anche un cenno il già nominato Sulzer, nel quale il nuovo e il vecchio, tra gl'influssi quasi romantici della scuola svizzera e l'utilitarismo e moralismo del tempo, si alternano in maniera curiosa. Per lui, si ha bellezza dove si trova unità, varietà, ordine: l'opera dell'artista è propriamente nella forma, nella vivace esposizione (*lebhafte Darstellung*). La materia è fuori dell'arte; ma sceglierla bene è dovere di ogni uomo ragionevole e savio. La bellezza, che serve di veste cosí al buono come al cattivo, non è ancora quella paradisiaca e celeste Bellezza, nascente dall'unione del bello, del perfetto e del buono, la quale ci desta, piú che piacere, vera voluttà, che s'impadronisce dell'anima e la rende felice. Tale la figura umana, che, allettando l'occhio con la piacevolezza delle forme, proveniente dalla varietà, proporzione e ordine delle parti, interessi anche la fantasia e l'intelletto col risvegliare l'idea dell'interna perfezione; tale la statua di un uomo eccellente, scolpita da Fidia, o un'orazione patriottica di Cicerone. Se la verità è fuori dell'arte e appartiene alla filosofia, la piú nobile applicazione di quella è, per altro, di far sentire le verità importanti e dare a esse forza ed efficacia; per non dire che la verità entra poi nell'arte stessa, in quanto verità dell'imitazione o rappresentazione. Il Sulzer ripete perfino (e non è l'ultimo), che oratori, storici e poeti sono gl'intermediarî tra la filosofia speculativa e il popolo [1]. — Alla migliore tradizione risale Carlo Enrico Heydenreich (1790), il quale definisce l'arte « rappresentazione di un determinato stato della sensibilità », osservando che l'uomo, in quanto essere conoscitivo, ha la spinta ad allargare le

G. G. Sulzer.

C. E. Heydenreich.

[1] *Allgem. Th. d. sch. Künste*, sub *Schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmacks*, ecc.

proprie conoscenze e a diffonderle tra i suoi simili; e, in quanto essere sensitivo, quella a rappresentare e comunicare le proprie sensazioni: donde la scienza e l'arte. Ma all'Heydenreich non è del tutto chiaro il valore conoscitivo dell'arte; tanto che, secondo lui, le sensazioni vengono rappresentate dall'arte o perché piacevoli o, quando non siano tali, perché giovevoli agli scopi morali dell'uomo in società. Gli oggetti della sensibilità, che costituiscono l'arte, debbono avere interna eccellenza e valore, e riferirsi, non già al singolo individuo, ma a questo in quanto essere razionale; donde l'oggettività e necessità del gusto. Egli tripartisce l'Estetica, a simiglianza del Baumgarten e del Meier, in una dottrina della *inventio*, in una *methodica* e in una *ars significandi* [1].

Giov. Gott. Herder.

Al Baumgarten si riattacca anche l'Herder. Grande stima questi faceva del vecchio filosofo berlinese, considerandolo come « l'Aristotele dei suoi tempi »; e ne prendeva calorosamente le difese contro coloro che ne parlavano come di « stolto, insensibile sillogizzatore » (1769). Pregiava poco l'Estetica posteriore, in cui (come, p. e., in quella del Meier) trovava, e non a torto, « per una parte, Logica rimasticata, e, per un'altra, orpelli di denominazioni metaforiche, comparazioni ed esempî ». « Oh Estetica! (esclama enfaticamente), la piú feconda, la piú bella e, in molte parti, la piú nuova di tutte le scienze astratte,... in quale caverna delle Muse dorme il giovinetto della mia filosofica nazione, che ti deve perfezionare? » [2]. Dello stesso Baumgarten criticava

---

[1] Karl Heinrich Heydenreich, *System der Aesthetik*, vol. I, Lipsia, 1790; v., in ispecie, pp. 149-154, 367-85, 885-92.

[2] *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Quarta selva, 1769, in *Sämmtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlino, 1878, vol. IV, pp. 19, 21, 27.

giustamente la pretesa di stabilire un'*ars pulcre cogitandi*, in vece di una semplice *scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans*, e gli scrupoli che l'Estetica fosse disotto alla dignità della Filosofia [1]. Ma, in compenso, accoglieva da lui la fondamentale definizione della poesia come *oratio sensitiva perfecta*; gioiello di definizione, la migliore che si sia mai escogitata, che entra nel profondo della cosa, tocca il vero principio della poesia, e apre la piú ampia veduta sull'intera filosofia del bello, « appaiando la poesia con le sue sorelle, le belle arti » [2]. L'Herder, il quale, come in Italia il Cesarotti, ma con maggiore finezza e genialità, aveva studiato la poesia primitiva, Ossian e i canti degli antichi popoli, lo Shakespeare (1773), i canti popolari d'amore (1778), lo spirito della poesia ebraica (1782), la poesia orientale; era, nel corso di tali studî, rimasto vivamente colpito dal carattere sensitivo della poesia. Il suo amico Hamann aveva scritto (1762) le memorabili parole, che sembrerebbero appartenere a una dignità del Vico: « La Poesia è la lingua materna del genere umano: al modo stesso che il giardino è piú antico del campo arato, la pittura della scrittura, il canto della declamazione, il baratto del commercio. Un sonno piú profondo era il riposo dei nostri antichissimi progenitori; e il loro movimento una danza tumultuosa. Passarono sette giorni nel silenzio della riflessione o dello stupore; e aprirono la bocca a pronunziare motti alati. Parlavano sensi e passioni, e non intendevano se non immagini. E d'immagini consiste tutto il tesoro della conoscenza e felicità umana » [3]. E, benché l'Herder, il quale

---

[1] *Kritische Wälder*, l. c., pp. 22-7.

[2] Nel frammento: *Von Baumgarten Denkart*; e cfr. l. c., pp. 132-3.

[3] *Æsthetica in nuce*, nei *Kreuzzüge des Philologen*, Königsberg, 1762; cit. in Herder, *Werke*, XII, 145.

conobbe ed elogiò il Vico [1], non lo citi in connessione con le questioni estetiche, si potrebbe pensare a un'efficacia su lui del pensatore napoletano, almeno nel rassodamento ultimo delle sue idee. Comunque, invece del Vico, egli cita (1800), a proposito di poesia e linguaggio, il Du Bos, il Goguet e il Condillac, osservando che « il principio del discorrere umano in toni, in gesti, nell'espressione delle sensazioni e dei pensieri per mezzo d'immagini e segni, non potette essere altro che una specie di rozza poesia, e tale è presso tutti i popoli selvaggi della terra ». Non un discorrere con interpunzioni e con sentimento della sillaba, come accade a noi, che impariamo a leggere e a scrivere; ma una melodia insillabata, dalla quale uscí l'epos primitivo. « L'uomo di natura dipinge ciò ch'egli vede e come lo vede, vivo, potente, mostruoso: nel disordine o nell'ordine, come egli lo vede e l'ode, lo riproduce. Cosí ordinano le loro immagini non solo tutte le lingue selvagge, ma anche quelle dei greci e dei romani. Come le dànno i sensi, tali le espone il poeta; in ispecie Omero, il quale, in questo punto del venire e del dileguare delle immagini, segue la natura in modo quasi inarrivabile. Egli dipinge cose e avvenimenti, tratto per tratto, scena per scena, e, allo stesso modo, gli uomini, quali si presentano coi loro corpi, come parlano e agiscono ». Posteriormente, dall'epica si distinse ciò che si chiama storia; giacché la prima « non racconta soltanto ciò ch'è accaduto, ma lo descrive intero, com'è accaduto, come nelle date circostanze non altrimenti sarebbe potuto accadere, nel corpo e nello spirito »; di qui il carattere piú filosofico della poesia rispetto alla storia. E che noi ci dilettiamo delle poesie, sta bene; ma che il poeta le abbia fatte per divertimento, è da negare in modo reciso. « Gli dei d'Omero

---

[1] Si veda sopra, p. 267.

erano così essenziali e indispensabili al suo mondo, come, al mondo dei corpi, le forze del movimento. Senza le risoluzioni e le operazioni dell'Olimpo, niente accadeva sulla terra, niente di ciò che doveva accadere. L'isola magica di Omero nel mare occidentale appartiene alla carta delle peregrinazioni del suo eroe con la stessa necessità, con la quale era allora sulla carta del mondo: indispensabile allo scopo del suo canto. Così, al severo Dante, i suoi circoli dell'Inferno e del Paradiso ». L'arte è formatrice: essa modera, ordina, governa la fantasia e tutte le forze dell'uomo. Non solo essa creò la storia; « ma, prima ancora, creò forme di dei e d'eroi, e purificò le selvagge rappresentazioni e favole usuali del popolo, titani, mostri, gorgoni. Essa ridusse in limiti, sotto leggi, la disordinata fantasia di uomini ignoranti, che non trova mai termine e confine »[1].

Nonostante queste intuizioni, così simili a quelle esposte, nel principio del secolo, dal Vico, l'Herder rimane, come filosofo, disotto al suo grande predecessore, e, a conti fatti, non oltrepassa il Baumgarten. Applicando la legge leibniziana della continuità, anch'egli ritiene piacevole, vero, bello e buono tutto un fatto solo. Il piacevole sensibile è « una partecipazione del vero e del buono, in quanto il senso possa comprenderli; il sentimento di piacere e di dolore non è altro che il sentimento del vero e del buono, cioè l'avvertire che lo scopo dell'organo, la conservazione del nostro benessere, l'allontanamento del nostro danno, è stato raggiunto »[2]. Le belle arti e le lettere sono tutte educatrici (*bildend*); donde il loro nome di *humaniora*, e il greco καλόν, il *pulcrum* romano, le arti *galanti* dell'epoca della cavalleria, *les belles lettres et les beaux arts* dei fran-

---

[1] *Kaligone*, 1800, in *Werke*, ed. cit., XII, pp. 145-150.

[2] *Kaligone*, pp. 34-55.

cesi. Un gruppo di esse, ginnastica, ballo e simili, educa il corpo; un secondo gruppo, pittura, plastica e musica, educa i sensi nobili dell'umanità, occhio, orecchio, mano e lingua; un terzo, poesia, si rivolge all'intelletto, alla fantasia e alla ragione; un quarto, infine, alle tendenze e inclinazioni dell'uomo [1]. L'Herder s'opponeva, perciò, a coloro, i quali, scrivendo facili teorie delle arti, cominciavano, senz'altro, dalla definizione della bellezza, ch'è concetto complesso e complicato. La teoria delle belle arti si divideva, secondo lui, nelle tre teorie, da costruire quasi dalle fondamenta, della vista, dell'udito e del tatto, cioè della pittura, della musica e della scultura; e, quindi, in un'Ottica, in un'Acustica e in una Fisiologia estetiche. « Per quanto sia stata elaborata dal lato psicologico e soggettivo, l'Estetica è ancora poco elaborata dal lato degli oggetti e della loro bella sensibilità; e, senza ciò, non si può avere mai una feconda teoria del Bello, la quale penetri in tutte le arti » [2]. Il gusto non è « una forza fondamentale dell'anima, ma un'applicazione diventata abituale nel nostro giudizio (intellettivo) agli oggetti della bellezza »; una prontezza acquisita dell'intelletto, della quale, seguendo tal principio, l'Herder abbozza la genesi [3]. Il poeta è poeta non solo con la fantasia, ma anche con l'intelletto. « Il nome barbarico testè inventato: *Estetica* (dice anche in uno scritto del 1782) non designa altro che una parte della Logica: ciò che noi chiamiamo gusto, non è altro che un vivo e rapido giudizio, il quale non esclude la verità e la profondità, ma anzi le presuppone e le promuove. Tutte le poesie didascaliche non sono altro che una filosofia fatta sensibile: la favola, esposizione di una dottrina generale, è verità in atto, in azione....

---

[1] *Kaligone*, pp. 308-317.

[2] *Kritische Wälder*, l. c., IV, pp. 47-127.

[3] Op. cit., pp. 27-36.

La Filosofia, esposta e applicata umanamente, è non solo essa stessa arte bella (*schöne Wissenschaft*), ma è la madre del Bello. La Rettorica e la Poesia le debbono ciò che hanno di educativo, di utile, di veramente gradevole »[1].

Filosofia del linguaggio.

All'Herder e all'Hamann spetta il merito di aver fatto sentire come un soffio d'aria fresca anche negli studî di filosofia del linguaggio. Dietro l'impulso e l'esempio degli scrittori di Port-Royal, si erano venute componendo, dal principio del secolo, grammatiche logiche o generali. « *La grammaire générale* (diceva l'Enciclopedia francese) *est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues* »[2]; e il D'Alembert parlava di grammatici di genio e di grammatici di memoria, attribuendo ai primi il cómpito di dare la metafisica della grammatica[3]. E grammatiche generali avevano scritto il Du Marsais, il De Beauzée, il Condillac in Francia, l'Harris in Inghilterra, e altri molti[4]. Ma qual era il rapporto tra la grammatica generale e le grammatiche particolari? Come mai, se la Logica è una, le lingue sono varie? La varietà delle lingue è forse la deviazione di esse da un modello unico? E, se non è deviazione ed errore, come si spiega? Che cosa è, com'è nato il linguaggio? Se il linguaggio è estrinseco al pensiero, come mai il pensiero non esiste se non nella lingua? « *Si les hommes* (diceva Gian Giacomo Rousseau)

---

[1] *Sophron*, 1782, § 4.

[2] *Encyclopédie*, ad verb.

[3] *Eloge de Du Marsais*, 1756 (innanzi alle *Œuvres* de Du Marsais, Parigi, 1797, vol. I).

[4] Du Marsais, *Méthode raisonnée*, 1722; *Traité des tropes*, 1730; *Traité de grammaire générale* (nell'*Encyclopédie*); De Beauzée, *Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 1767; Condillac, *Grammaire française*, 1755; J. Harris, *Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, 1751.

ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole »; e, spaventato dalle difficoltà, si dichiarava convinto « *de l'impossibilité presque demontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains* »[1]. Tali questioni vennero in moda; e sull'origine e la formazione del linguaggio scrissero in Francia il De Brosses (1765) e il Court de Gébelin (1776), in Inghilterra il Monboddo (1774), in Germania il Süssmilch (1766) e il Tiedemann, in Italia il Cesarotti (1785), e qualche altro, al quale il Vico non fu ignoto, sebbene ne traesse poco profitto[2]. Nessuno degli scrittori menzionati seppe liberarsi dall'idea che la parola fosse, o cosa naturale e meccanica, o segno, appiccicato al pensiero; laddove non era possibile sciogliere davvero le difficoltà, nelle quali essi si dibattevano, se non abbandonando il concetto di segno, e scoprendo la fantasia attiva ed espressiva, la fantasia verbale, il linguaggio come espressione d'intuizione e non d'intelletto. Qualche avviamento in questo indirizzo si trova, per l'appunto, nella entusiastica e immaginosa dissertazione del 1770, con la quale l'Herder rispose al tema, messo a concorso dell'Accademia di Berlino, sull'origine del linguaggio. La lingua (si dice in essa) è la riflessione o coscienza (*Besonnenheit*) dell'uomo. « L'uomo mostra riflessione, quando spiega con tale libertà la forza

---

[1] *Discours... sur l'inegalité parmi les hommes*, 1754.

[2] De Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues*, 1765; Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la parole*, 1776; Monboddo, *Origin and progress of language*, 1774; Süssmilch, *Beweis, das der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei*, 1766; Tiedemann, *Ursprung der Sprache*; Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785 (in *Opere*, vol. I); D. Colao Agata, *Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue*, 1774; Soave, *Ricerche intorno all'instituzione naturale d'una società e d'una lingua*, 1774.

della sua anima, da potere, per così dire, in tutto l'oceano dalle sensazioni penetranti pei suoi sensi, separare un'onda, ritenerla, dirigervi sopra l'attenzione, e osservarla consapevolmente. Egli mostra riflessione, quando può, nell'ondeggiante sogno delle immagini che passano innanzi ai suoi sensi, raccogliersi in un momento di veglia, liberamente soffermarsi sopra una immagine, prenderla in chiara e calma considerazione, separarne alcuni contrassegni. Egli mostra, infine, riflessione, quando può, non solo conoscerne vivacemente e chiaramente tutte le proprietà, ma anche riconoscerne una o più proprietà distintive ». Il linguaggio umano « non è effetto di un'organizzazione della bocca, giacché anche colui ch'è muto per tutta la vita, se riflette, ha in sé linguaggio; non è grido della sensazione, giacché esso non fu trovato da una macchina respirante, ma da una creatura riflettente; non è cosa d'imitazione, giacché l'imitazione della natura è un mezzo, e qui si tratta di spiegare lo scopo; molto meno è convenzione arbitraria: il selvaggio nella solitudine del bosco avrebbe dovuto creare il linguaggio per sé medesimo, quand'anche non l'avesse parlato. Il linguaggio è l'intesa dell'anima con sé stessa, altrettanto necessaria quanto che l'uomo sia uomo.» [1]. A questo modo la funzione linguistica comincia ad apparire, non più fatto meccanico o di arbitrio e invenzione, ma fatto creativo e affermazione prima dell'attività umana. Lo scritto dell'Herder non dà certo un risultato netto; ma è un importante sintomo e presentimento, al quale l'autore stesso non rese sempre, in séguito, la meritata giustizia. L'Hamann, criticando l'amico, nega anch'egli l'invenzione e l'arbitrio,

---

[1] *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, nel libretto: *Zwei Preisschriften* ecc. (2.ª ed. di Berlino, 1789), specialmente pp. 60-5.

accentua la libertà umana, e fa del linguaggio qualcosa che l'uomo ha, non foggiato, ma appreso mediante una mistica *communicatio idiomatum* con Dio [1]. Un modo, anche questo, di riconoscere, che il mistero del linguaggio non si chiarisce, se non si trasporta a capo del problema dello spirito.

---

[1] STEINTHAL, *Ursprung der Sprache*[4], pp. 39-58.

VII

Altre dottrine estetiche dello stesso periodo

Gran guazzabuglio d'idee disparate si trova in altri scrittori di Estetica del secolo XVIII, i quali ebbero, tuttavia, non poca celebrità ed efficacia. Nel 1746, vide la luce un volumetto dell'abate Batteux, dal titolo attraente: *Le belle arti ridotte a un sol principio*, in cui l'autore tentava di unificare le molteplici regole dei trattatisti. Tutte le regole (diceva il Batteux) sono come rami nascenti da un sol tronco. Chi possiede il semplice principio ne dedurrà via via le singole regole, senza impigliarsi nella moltitudine di queste, fatte non per rischiarare le menti, ma per creare vani scrupoli. Passò, a tal uopo, in rassegna, oltre Orazio e il Boileau, i libri del Rollin, dei Dacier, del Le Bossu, del D'Aubignac; ma luce ebbe solo da Aristotele, da quel principio della mimesi, di cui gli parve di poter fare agevoli e calzanti applicazioni alla poesia, alla pittura, alla musica, all'arte del gesto. Se non che, la mimesi aristotelica si muta subito, pel Batteux, nella « imitazione della bella natura ». Le arti debbono compiere « una scelta delle piú belle parti della natura, per formarne un tutto squisito, che sia piú perfetto della natura stessa, senza, tuttavia, cessare di esser naturale ». Ora, che cosa è mai codesta maggior perfezione, codesta bella natura?

Altri scrittori del settecento: il Batteux.

Una volta, il Batteux la identifica col vero; ma « col vero che può essere, col vero-bello, che è rappresentato come se esistesse realmente e con tutte le perfezioni che può ricevere », citando l'esempio antico dell'*Elena* di Zeusi, e il moderno del *Misantropo* del Molière. Altra volta, chiarisce che bella natura è quella che *tum ipsius naturæ, tum nostræ convenit*, ossia quella che abbia i migliori rapporti con la nostra propria perfezione, col nostro vantaggio, col nostro interesse, e che sia, nel tempo stesso, perfetta in sé. Il fine dell'imitazione è « di piacere, di commovere, d'intenerire, in una parola, il diletto »; onde la bella natura deve essere interessante, e fornita di unità, varietà, simmetria e proporzione. Impacciato innanzi alla imitazione artistica delle cose naturalmente spiacevoli o riprovevoli, il Batteux se la cava, col dire (come già il Castelvetro) che lo spiacevole piace imitato, giacché l'imitazione, non essendo mai perfetta come la realtà, perde l'orrore suscitato da questa. Dal piacere deduce l'altro fine dell'utilità: se scopo della poesia è piacere, e « piacere commovendo le passioni, essa, per darci un piacere perfetto e saldo, deve commovere quelle che c'importa di tener vive, e non quelle che sono nemiche della saggezza »[1].

Gl'inglesi: G. Hogarth.

È difficile mettere insieme un piú leggiadro mazzolino di contradizioni. Tuttavia, col Batteux gareggiano, e lo superano, i filosofi, cioè i discorritori inglesi di Estetica, o, meglio, *de omnibus rebus*, tra le quali, per caso, si trovano, talvolta, anche i fatti estetici. Al pittore Hogarth, accadendogli di leggere nel Lomazzo certe parole attribuite a Michelangelo sulla bellezza delle figure, passò pel capo che le arti figurative sieno rette da un principio pro-

---

[1] *Les beaux arts reduits à un même principe*, Parigi, 1746; si vedano, in ispecie, parte I, c. 3; p. II, cc. 4 e 5; p. III, c. 3.

prio, consistente nel conformarsi a una linea determinata [1]. Fisso in questa idea, pubblicò (1745), nel frontespizio della raccolta delle sue incisioni, la figura di una linea serpeggiante sopra una tavolozza, con la scritta: *Linea della Bellezza*, destando, con quel geroglifico, la curiosità universale; la quale si adoperò poi a soddisfare nel libro: *Analisi della Bellezza* (1753) [2]. In questo, egli combatte l'errore di giudicare le opere pittoriche dal loro soggetto e dalla virtú d'imitazione, e non già dalla forma, ch'è l'essenziale in arte. La forma risulta « dalla simmetria, dalla varietà, dall'uniformità, dalla semplicità, dall'intrico e dalla quantità; le quali cose operano tutte nella produzione della bellezza, correggendosi scambievolmente e restringendosi l'una con l'altra, quando ciò richieda il bisogno » [3]. Ma, tutt'a un tratto, l'Hogarth porge la notizia che vi è anche la corrispondenza o l'accordo con la cosa ritratta, e che « la regolarità, l'uniformità e la simmetria piacciono solamente in quanto servono a dare l'idea della corrispondenza » [4]. E, piú oltre, il lettore apprende che, « tra l'ampia varietà delle linee ondeggianti che possono concepirsi, non ve n'è se non una, la quale meriti veramente il nome di linea di bellezza, e una sola linea precisa serpeggiante, che si chiama la linea di grazia » [5]. E ancora: che è bello l'intrico delle linee, perché « la mente attiva inchina sempre a essere impiegata », e l'occhio si diletta a essere « guidato a una specie di caccia » [6]. La linea retta non è bella: il porco, l'orso, il ragno e la botta sono brutti, perché privi di linea

---

[1] Si veda sopra, pp. 127-8.

[2] *Analysis of Beauty*, Londra, 1753 (*L'analisi della Bellezza scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, trad. ital., Livorno, 1761).

[3] Op. cit., p. 47. [4] Op. cit., p. 57.

[5] Op. cit., p. 98. [6] Op. cit., pp. 61, 65.

ondeggiante [1]. Gli antichi hanno mostrato gran giudizio nel maneggio e nell'aggruppamento delle linee, « variando solamente dalla precisa linea di grazia in alcune parti, dove il carattere o l'azione ciò richiedeva » [2].

E. Burke. Con analoga titubanza tra il principio dell'imitazione e gli altri principî eterogenei o immaginarî, Edmondo Burke, nelle *Ricerche sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello* (1756), osserva che « le naturali proprietà di un oggetto recano piacere o pena all'immaginazione; ma, oltre a ciò, questa prova piacere ancora nell'imitazione, nella somiglianza dell'oggetto imitato con l'originale ». Da queste « due cagioni sole », secondo lui, deriva tutto il piacere dell'immaginazione [3]. E, senza occuparsi né punto né poco della seconda, tratta a lungo delle qualità naturali dell'oggetto bello sensibile: « Prima, la picciolezza comparativa; seconda, la liscezza; terza, la varietà nella direzione delle parti; quarta, il non esser quelle parti disposte in angolo, ma in certo modo fuse l'una nell'altra; quinta, la struttura delicata senza la menoma apparenza di forza; sesta, colori vividi, non però fortissimi e abbacinanti; settima, che, se vi ha da essere alcun colore abbagliante, esso sia variato con altri ». Queste le proprietà, dalle quali dipende la bellezza, e che operano in forza della natura, e restano meno soggette al capriccio e alla confusione dei gusti diversi [4].

I libri dell'Hogarth e del Burke si suol dirli classici; e tali sono davvero, ma nel genere sconclusionato. — A

E. Home. un livello un po' superiore appartengono i *Principî di critica* (1761) di Enrico Home (lord Kaimes), in cui si ricer-

---

[1] *Analisi della bellezza*, p. 91. [2] Op. cit., p. 176.

[3] *Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756 (trad. ital., Milano, 1804): cfr. discorso preliminare sul gusto.

[4] Op. cit., parte III, sez. 18.

cano i « veri principî delle belle arti » per trasformare la critica in una « scienza razionale », e si sceglie, perciò, « la via ascendente dei fatti e degli esperimenti ». L'Home si occupa dei sentimenti provenienti dagli oggetti della vista e dell'udito; i quali, in quanto restano scompagnati dai desiderî, si chiamano semplicemente sentimenti (*emotions*, non *passions*). Quei sentimenti tengono il mezzo tra le impressioni meramente sensibili e quelle intellettuali o morali, e si connettono perciò con entrambe le categorie. Da essi derivano i piaceri della bellezza, divisa in bellezza di relazione e in bellezza intrinseca[1]. L'Home non sa dare altra spiegazione di quest'ultima bellezza, se non che la regolarità, la semplicità, l'uniformità, la proporzione, l'ordine e le altre qualità piacevoli sono state « disposte in questo modo dall'Autore della natura, per accrescere la nostra felicità; la quale, come appare da chiari segni, non è estranea alle sue cure ». Questo pensiero viene confermato dal riflettere che « il nostro gusto per questi particolari non è accidentale, ma uniforme e universale, essendo parte della nostra natura ». Né bisogna omettere che « la regolarità, l'uniformità, l'ordine e la semplicità contribuiscono a facilitare la percezione, rendendoci possibile formare, degli oggetti, immagini piú distinte che non si possa con la maggior attenzione, dove quelle qualità non si rinvengono ». Le proporzioni sono, poi, congiunte spesso con uno scopo utile, « come si vede negli animali, tra i quali i meglio proporzionati sono i piú forti e attivi; ma vi sono altri esempî numerosi in cui questa colleganza non ha luogo »; onde il meglio è « fermarsi alla causa finale menzionata di sopra, dell'accrescimento della nostra felicità voluta dall'Autore della natura »[2]. Nel *Saggio sul*

---

[1] *Elements of criticism*, 1761 (ed. di Basilea, 1795), I, introd., e cc. 1-3.
[2] Op. cit., I, c. 3, pp. 201-2.

gusto (1758) e in quello sul *genio* (1774), di Alessandro Gerard, appaiono a volta a volta, e secondo le varie forme d'arte, i principî dell'associazione, del piacere diretto, dell'espressione, e, perfino, del senso morale; genere di spiegazioni che si trova anche nell'altro *Saggio sul gusto*, dell'Alison (1792).

Eclettismo e sensualismo. E. Platner.

Lavori di tal fatta, mancanti di qualsiasi metodo scientifico, sono inclassificabili; giacché i loro autori passano, da una pagina all'altra, dal sensualismo fisiologico al moralismo, dall'imitazione della natura al misticismo e finalismo trascendente, senza la piú piccola coscienza dell'incongruenza di tesi cotanto disparate. E non sarebbe serio discuterli troppo sul serio. Quasi quasi, riesce piú interessante il franco edonismo del tedesco Ernesto Platner; il quale, intendendo a suo modo le ricerche sulle linee dell'Hogarth, non sapeva scorgere nei fatti estetici se non un prolungamento e un'eco del piacere sessuale. — Dov'è un bello (egli diceva) che non derivi dalla figura femminile, centro d'ogni bellezza? Bella è la linea ondulante, perché si ritrova nel corpo della donna; belli quei movimenti che sono piú propriamente femminei; belli i toni della musica, allorché si fondono l'uno nell'altro; bella una poesia, in cui un pensiero si abbraccia con l'altro con leggerezza e facilità [1]. — Il sensismo alla Condillac si mostrò affatto impotente a intendere la produttività estetica; né vi riuscí meglio l'associazionismo, promosso specialmente dall'opera di David Hume.

Franc. Hemsterhuis.

L'olandese Hemsterhuis (1769) considerava la bellezza come fenomeno nascente dall'incontro della sensibilità dell'uomo, che dà il molteplice, col senso interno, che tende all'unità; onde il bello sarebbe « ciò che porge nel minor

---

[1] *Neue Anthropologie*, Lipsia, 1790, § 814, e le lezioni di Estetica, pubblicate postume nel 1836: cfr. Zimmermann, op. cit., p. 204.

tempo il piú gran numero d'idee ». L'uomo, a cui è negato raggiungere l'unità ultima, trova nel bello un'unità approssimativa; donde il godimento, che nasce dal bello, e che ha qualche analogia con la gioia dell'amore. Questa teoria dell'Hemsterhuis, dove a tratti mistici e sensualistici s'accompagna qualche giusta osservazione, divenne poi il sentimentalismo del Jacobi; pel quale, nella forma del bello si fa presente in modo sensibile all'anima la totalità del Vero e del Bene, e lo stesso Sovrasensibile[1].

Neoplatonismo e misticismo: Winckelmann.

Il platonismo o, meglio, il neoplatonismo fu rinnovato vigorosamente dal creatore della storia delle arti figurative, dal Winckelmann (1764). La contemplazione delle opere della plastica antica, con quell'impressione di elevatezza piú che umana, di divina indifferenza, ch'esse producono tanto piú facilmente in quanto non è facile coglierne il significato genuino e riviverne la vita originaria, condussero il Winckelmann e altri a pensare a una Bellezza, la quale, scendendo dal settimo cielo, dall'Idea divina, si sarebbe incarnata in quelle opere. Il baumgartiano Mendelssohn aveva negato a Dio la bellezza; il neoplatonico Winckelmann gliela ridava e riponeva nel grembo.

La Bellezza, e la mancanza di significazione.

« I sapienti, che han meditato sulle cagioni del bello universale, ricercandolo tra le cose create, e tentando di giungere fino alla contemplazione del sommo bello, l'hanno riposto nella perfetta concordanza della creatura coi suoi scopi e delle parti tra loro e col tutto. Ma, poiché questo è il medesimo della perfezione, della quale l'umanità non è capace, il nostro concetto della bellezza universale resta indeterminato e si forma in noi mediante conoscenze particolari, le quali, quando sono esatte, raccolte e connesse,

---

[1] Zimmermann, op. cit., pp. 802-9; v. Stein, *Entstehung d. n. Æsth.*, p. 113.

ci dànno la massima idea della bellezza umana, che noi tanto piú innalziamo quanto piú ci eleviamo sulla materia. Ma, giacché, inoltre, questa perfezione è data dal Creatore a tutte le creature nel grado a esse conveniente, e ogni concetto riposa su di una causa che deve esser cercata in qualcosa d'altro fuori di questo concetto, la causa della Bellezza, essendo questa in tutte le cose create, non può essere cercata fuori di lei. Appunto per ciò, e per esser le nostre conoscenze concetti comparativi e non potersi la Bellezza paragonare con niente di piú alto, nasce la difficoltà di una distinta e universale cognizione di essa »[1]. Ma la spiegazione della difficoltà è che: « la somma bellezza è in Dio ». « Il concetto della bellezza umana diventa tanto piú perfetto quanto può esser pensato piú conforme e concordante con l'Essere supremo, il quale si distingue dalla materia per la sua unità e indivisibilità. Questo concetto della Bellezza è come uno spirito, sprigionato dalla materia per mezzo del fuoco, che cerca di produrre una creatura a immagine della prima creatura ragionevole, disegnata dall'intelletto divino. Le forme di una tale immagine sono semplici e ininterrotte, e, in questa unità, varie, e appunto per ciò armoniche »[2]. A siffatti caratteri della somma bellezza si aggiunge l'altro della « mancanza di una significazione qualsiasi » (*Unbezeichnung*). Non può la somma bellezza essere descritta con punti o linee, i quali non sieno quelli che soli costituiscono la bellezza. La sua forma « non è propria né di questa né di quella determinata persona, né esprime alcuno stato di sentimento, o sensazione di passione, cose che interrompono l'unità e diminuiscono od oscurano la bellezza ».

---

[1] *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 (in *Werke*, Stuttgart, 1847, vol. I), l. IV, c. II, § 21, p. 181.

[2] Op. cit., § 22, pp. 181-2.

« Secondo la nostra idea (conclude il Winckelmann) la Bellezza dev'essere come l'acqua perfetta attinta dal seno della fonte, che quanto minor sapore ha, tanto è stimata piú sana, perché è depurata da tutti gl'ingredienti estranei »[1].

A percepire siffatta bellezza, occorre una facoltà speciale, che, di certo, non è il senso; sarà, piuttosto, l'intelletto, come talvolta dice il Winckelmann, o, addirittura, come afferma altra volta, un « fine senso interno », libero da tutte le intenzioni e passioni dell'istinto, dell'amicizia, del piacere. E, trattandosi di percepire un certo che d'immateriale, non è maraviglia che il Winckelmann si adoperi, se non a escludere del tutto, almeno a degradare il troppo sensibile colore, facendone un elemento, non già costitutivo della bellezza, ma secondario e concorrente[2]. La vera bellezza è quella della forma; parola con la quale si vogliono intendere le linee e i contorni, come se le linee e contorni non si percepissero egualmente coi sensi, o potessero apparire all'occhio senza un qualche colore.

Contradizioni e compromessi nel Winckelmann.

Destino dell'errore, quando non voglia eremiticamente ritirarsi in un breve aforisma, è di doversi contradire, per vivere alla men peggio tra i fatti e i problemi concreti. E la *Storia* del Winckelmann, per quanto avesse anche un assunto teorico, si aggirava tra fatti storici e concreti, ai quali bisognava pure accomodare l'esposta idea della somma bellezza. L'ammissione dei contorni di linee, e quella, parziale e secondaria, dei colori, è già un compromesso. Altro compromesso viene poi concluso col principio dell'Espressione. « Poiché nella natura umana non vi è stato intermedio tra dolore e piacere », e un essere vivente, non tòcco da questi sentimenti, è inconcepibile,

---

[1] *Geschichte*, § 28, p. 182. [2] Op. cit., § 19, pp. 180-1.

« bisogna porre la figura umana nello stato di azione e passione, ch'è ciò che si chiama in arte l'espressione »; onde il Winckelmann, dopo avere trattato della Bellezza, passa all'Espressione [1]. Un terzo compromesso è, infine, tra la somma bellezza, una, indivisibile, costante, e le bellezze individuali; giacché il Winckelmann, il quale anteponeva al corpo femminile il virile giudicando questo incarnazione piú completa della somma bellezza, non poteva, tuttavia, chiudere gli occhi innanzi al fatto irrecusabile che si conoscono corpi belli di donne, e, finanche, corpi belli di animali [2].

A. R. Mengs.

Amico e, si può dire, collaboratore del Winckelmann era il pittore Raffaello Mengs, non meno dell'archeologo suo compatriota animato dal bisogno vivissimo d'intendere che cosa fosse quel Bello, che il primo studiava da critico nelle opere altrui, e lui, da artista, produceva. Considerando (scrive il Mengs) che delle due parti principali da cui dipende la professione del pittore, cioè l'imitazione delle apparenze e la scelta delle cose piú belle, si è scritto molto sulla prima, e, per converso, la seconda « appena è stata toccata dai moderni, e, senza le statue greche, non ne avremmo idea nelle arti del disegno »; considerando ciò, « lessi, domandai e mirai tutto quello che credevo che mi potesse dar lume in questa materia; ma non restai soddisfatto; perché o si parlava delle cose belle, o di qualità che sono attributi della bellezza, o si pretendeva spiegare, come si suol dire, l'oscuro con l'oscurissimo, o pure si confondeva il bello col piacevole; di modo che volli intraprendere a cercare da me cosa fosse questa bellezza » [3]. Dei

---

[1] *Geschichte*, l. IV, c. II, § 24.

[2] Op. cit., l. V, c. II e VI.

[3] Lettera del 2 gennaio 1778, *Opere*, Roma, 1787 (ristampa di Milano, 1836), II, pp. 315-6.

suoi parecchi scritti sull'argomento uno fu pubblicato, lui vivente, a esortazione e cura del Winckelmann (1761); molti altri, postumi (1780); e tutti vennero piú volte ristampati e tradotti in varie lingue. « Varco da molto tempo un gran mare (dice nei *Sogni sulla bellezza*), cercando la conoscenza del bello, e mi trovo sempre lontano da ogni sponda, e dubbioso dove debba indirizzare il mio corso. Guardo intorno a me, e mi si confonde la vista nell'infinito dell'immensa materia »[1]. In verità, non sembra che giungesse mai a una formola che lo soddisfacesse; ma, guardando in generale, si scorge che le sue idee concordano con quelle del Winckelmann. « La bellezza consiste nella perfezione della materia secondo le nostre idee. Siccome Iddio solo è perfetto, la bellezza è, perciò, una cosa divina ». Essa è « la visibile idea della perfezione », e sta a questa come il punto visibile al punto matematico. Le idee nostre provengono dalla destinazione che il Creatore ha voluto fare delle cose; donde la molteplicità delle bellezze. Il Mengs pone, al solito, questo tipo delle cose nelle specie naturali; e reca a esempio « una pietra, di cui si ha l'idea che debba essere uniforme e di un sol colore », la quale, « qualora si trovi macchiata, si chiama brutta »; o un fanciullo che « sarebbe brutto, se comparisse uomo d'età matura, come l'uomo è brutto quando è formato simile a una donna, e la donna quando rassomiglia all'uomo ». Ma, curiosamente, soggiunge: « Come fra tutte le pietre una sola specie è perfetta, ed è il diamante, fra i metalli solamente l'oro, e fra tutte le creature animate di quaggiú il solo uomo; cosí vi è poi la distinzione in ciascuna specie, e del perfetto vi è assai poco »[2]. Nei *Sogni sulla bellezza*,

---

[1] *Opere*, I, p. 206.

[2] *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, 1761, in *Opere*, I, pp. 95, 100, 102-3.

considera questa come « una disposizione media, la quale racchiude in sé parte di perfezione e parte di piacevolezza », formando una terza cosa diversa da entrambe e meritevole di denominazione speciale [1]. Quattro sono le fonti dell'arte della pittura: la bellezza, il carattere significante o espressivo, il piacevole unito con l'armonia, e il colorito; delle quali egli pone la prima negli antichi, la seconda in Raffaello, la terza nel Correggio e la quarta in Tiziano [2]. Da questo empirismo da bottega d'artista il Mengs si risolleva soltanto per declamare: « Sento la forza del bello che mi trasporta a narrarti, o lettore, quel ch'io sento. Bella è tutta la natura, e bella è la virtú; belle sono le forme, le proporzioni; belle le apparenze, e belli ancora i moti; piú bella è la ragione, e la prima causa è maggiore del tutto » [3].

G. E. Lessing.

Un'eco alquanto mutata, cioè di risonanza, meno metafisica delle idee del Winckelmann è in quelle del Lessing (1766), gran rinnovatore della letteratura e dello spirito sociale nella Germania dei suoi tempi. Per lui, « il fine dell'arte » è « il diletto »; e, poiché questo è « cosa superflua », stimava giusto che il legislatore non lasciasse all'arte quella libertà, di cui non può far di meno la scienza, la quale cerca il vero, necessario all'anima. La pittura era pei greci, e dev'essere secondo la sua essenza, « l'imitazione dei bei corpi ». « Il suo cultore (ellenico) non rappresentava altro che il bello: anche il bello comune, d'ordine inferiore, era il suo soggetto accidentale, il suo esercizio, il suo svago. La perfezione del soggetto per sé stessa doveva allettare nell'opera sua: egli era troppo grande per volere che i suoi spettatori si contentassero del piacere arido, il quale nasce dalla somiglianza ottenuta e

---

[1] *Opere*, I, p. 197. [2] Ivi, p. 161. [3] Ivi, p. 206.

dall'esame della sua valentia: niente gli era piú caro nell'arte sua, niente gli pareva piú nobile che il fine di essa »[1]. Dalla pittura è da escludere tutto ciò ch'è sgradevole o deforme. « La pittura, come pronta imitazione, può esprimere la deformità: la pittura, come arte bella, non vuole. A quel titolo le appartengono tutti gli oggetti visibili: in questo si limita solo a quegli oggetti visibili che destano grate sensazioni ». Se, invece, la deformità può essere ritratta dal poeta, ciò accade perché nella descrizione poetica « acquista un'apparenza meno spiacevole di difetti corporei, e nell'effetto suo cessa, per dir cosí, di esser tale »; il poeta, « non potendo usarla per sé stessa, l'usa come un mezzo per produrre in noi certi sentimenti misti (il ridicolo, il terribile), e farci rimanere in essi, nella mancanza di sentimenti puramente gradevoli »[2]. Nella *Drammaturgia* (1767), il Lessing sta sul terreno della Poetica aristotelica; ed è noto che non solo credeva, in generale, alle regole, ma riputava quelle di Aristotele indubitabili quanto i teoremi di Euclide. La sua polemica contro gli scrittori e critici francesi è fatta in nome della verisimiglianza, la quale non dev'essere l'esattezza storica. Intendeva l'universale quasi come una media di ciò che appare negli individui; e la catarsi come un mutar le passioni in disposizioni virtuose, ammettendo per indubitabile che scopo di ogni poesia sia ispirare l'amore della virtú[3]. L'esempio del Winckelmann gli fece introdurre nella dottrina dell'arte figurativa il concetto della bellezza ideale. « L'espressione della bellezza corporea è lo scopo della pittura. La suprema bellezza corporea è,

---

[1] *Laokoon* (trad. ital., di T. Persico, Bologna, 1887), § 2.

[2] Op. cit., §§ 23, 24.

[3] *Hamburg. Dramaturgie* (ed. Göring, vol. XI e XII), passim, in ispecie i nn. 11, 18, 24, 78, 89.

dunque, lo scopo supremo della pittura. Ma la suprema bellezza corporea esiste solo nell'uomo, e in questo non esiste che per l'ideale. Questo ideale si trova in un grado inferiore nei bruti, ma nella natura vegetale e inanimata non si trova punto ». Fioristi e paesisti non entrano nell'arte vera. « Essi imitano bellezze prive d'ogni ideale; quindi non lavorano che con l'occhio e con la mano, e il genio piglia poca o nessuna parte alle opere loro ». Tuttavia, il Lessing preferiva il paesista « a quel pittore di storia, il quale, senza prender di mira la bellezza, dipinge solo una folla di persone per mostrare la sua abilità nella semplice espressione, non già nell'espressione subordinata alla bellezza »[1]. In quanto all'ideale della bellezza corporea, « consiste esso principalmente nell'ideale della forma, ma altresí nell'ideale della carnagione, e in quello dell'espressione permanente. Il semplice colorito e l'espressione transitoria non hanno ideale, perché la natura medesima non si è imposta in essi nulla di determinato »[2]. E, allorché ci apre tutto il suo pensiero, il Lessing si manifesta avverso al colorito; e, trovando negli schizzi a penna dei pittori « una vita, una libertà, una morbidezza, che lasciano da desiderare i loro dipinti », si domanda « se il colorito più maraviglioso possa compensare di tanta perdita », e se non sarebbe desiderabile « che l'arte di dipingere a olio non si fosse mai inventata »[3].

Teorici della Bellezza ideale.

La bellezza ideale, questa alleanza di Dio coi sottili contorni tracciati dalla penna e dal bulino, questo curioso misticismo da accademia, ebbe fortuna. Se ne discorse molto anche in Italia, dove lavoravano il Winckelmann e il Mengs (e parecchi dei loro scritti redigevano in italiano),

---

[1] *Laokoon*, append., § 81.

[2] Op. cit., §§ 82 e 88.

[3] Op. cit., in fine, p. 268.

tra artisti, archeologi, amatori d'arte. L'architetto Francesco Milizia professava di seguire « i principî di Sulzer e di Mengs »[1]. Lo spagnuolo D'Azara, residente in Italia, pubblicava e annotava le opere del Mengs, e proponeva, anche lui, una definizione della bellezza, « quale unione del perfetto e del piacevole, resi evidenti »[2]; un altro spagnuolo, l'Arteaga, uno dei tanti gesuiti rifugiati in Italia, scriveva sulla *Bellezza ideale* (1789)[3]; l'inglese Daniele Webb, venuto a Roma e conosciuto il Mengs, sentendogli esporre le sue idee sul bello, se ne impadroniva e le svolgeva in un suo libro[4].

Da un cenacolo italiano uscí, nel 1764, una prima voce d'opposizione alla teorica della bellezza ideale, e una protesta a favore del caratteristico come principio dell'arte. Non altrimente ci pare che si possa considerare l'opuscolo di Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, in forma di lettera al Mengs, il quale aveva disputato dell'argomento con l'autore « nella solitudine di Grottaferrata », e l'aveva esortato a mettere in iscritto le proprie idee[5]. La polemica, non apertamente dichiarata, è implicita in ogni pagina. « La verità in genere, acconciatamente resa dall'artefice, è l'oggetto della Bellezza in genere. Quando l'anima trova quelle caratteristiche, le quali a ciò che rappresentar si pretende intieramente convengono, bella quell'opera reputa.

G. Spalletti e il caratteristico.

---

[1] *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principî di Sulzer e di Mengs*, Venezia, 1781.

[2] D'Azara, in Mengs, *Opere*, I, p. 168.

[3] *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789.

[4] *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parma, 1804): cfr. D'Azara, *Vita del Mengs*, in *Opere*, I, p. 27.

[5] È datato: « di Grottaferrata, li 14 luglio 1764 », e pubblicato in Roma, 1765, anonimo.

Anzi, nelle medesime opere di natura, s'ella riguarda un uomo benissimo proporzionato con un bellissimo volto di donna, il quale dubbiosa la rende se uomo o donna il soggetto in cui trovasi deve dichiarare, brutto anzi che no quell'uomo reputa, per deficienza della caratteristica della verità; e quello si dice del Bello naturale, molto piú ha luogo nel Bello artificiale ». Il piacere originato dalla Bellezza è piacere intellettuale, quello, cioè, di apprendere il vero; innanzi alle cose sgradevoli, rappresentate in modo caratteristico, l'uomo « gode di aver accresciuto le proprie cognizioni »: la bellezza, « col somministrare all'anima somiglianza, ordini, proporzioni, armonie, varietà, somministrale un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e, a questo modo ragionando, si compiacerà di sé medesima, di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione ». Perciò, il bello può definirsi: « quella modificazione inerente all'oggetto osservato, che, con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve, tale glielo presenta »[1]. Alla falsa profondità del Winckelmann e del Mengs è ben preferibile il buon senso di questo oscuro Spalletti, rappresentante della tesi aristotelica contro il risorto neoplatonismo estetico.

Bellezza e caratteristico: Hirt, Meyer, Goethe.

Parecchi anni dovettero scorrere, perché simile protesta si elevasse anche in Germania; fino, cioè, al 1797, quando lo storico dell'arte Luigi Hirt, basandosi sui monumenti antichi, che rappresentano tutte le forme, anche le piú brutte e volgari, negò che la bellezza ideale sia il principio dell'arte e che l'espressione le sia subordinata e debba attenuarsi per non turbare l'altra; e sostituí come principio il caratteristico, applicabile cosí agli dei e agli eroi

---

[1] *Saggio*, spec. §§ 8, 12, 15, 17, 19, 84.

come agli animali. Il carattere è « quell'individualità per cui forma, movimento, cenni, fisonomia ed espressione, colori locali, luce e ombra e chiaroscuro si distinguono, e cioè nel modo che richiede l'oggetto dato »[1]. L'altro storico dell'arte, Enrico Meyer, il quale, movendo dal Winckelmann e continuando per la via dei compromessi, aveva finito con l'ammettere perfino, accanto all'ideale dell'uomo e a quelli dei varî animali, un ideale degli alberi e del paesaggio, cercò, nel rispondere all'Hirt, un mezzo termine. E Volfango Goethe, dimentico del periodo giovanile, in cui aveva osato sciogliere un inno all'architettura gotica, ora, specie dopo il viaggio in Italia, tutto Grecia e tutto Roma, cercava, anche lui (1798), il mezzo termine tra Bellezza ed Espressione; fermandosi nel pensiero di certi contenuti caratteristici, che porgerebbero all'artista forme di bellezza, le quali egli svilupperebbe e ridurrebbe a bellezza compiuta. Il caratteristico sarebbe il semplice punto di partenza; il bello, il risultato stesso dell'elaborazione artistica: si deve movere dal caratteristico (egli diceva), per riuscire al bello[2].

---

[1] *Ueber das Kunstschöne*, nella rivista *Die Horen*, 1797: cfr. Hegel, *Vorles. ü. Æsth.*, I, p. 24, e Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, pp. 356-7.

[2] Goethe, *Der Sammler und die Seinigen* (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXX).

VIII

Emanuele Kant

Tutti questi scrittori, il Winckelmann o il Mengs, l'Home o l'Hogarth, il Lessing o il Goethe, non furono, a dir vero, filosofi: tali non furono neppure quelli, che, come il Meier, fecero professione di filosofia, o che, di certo, v'erano meglio disposti, quali l'Herder e l'Hamann. Per trovare nel pensiero europeo una seconda tempra altamente speculativa, dopo Giambattista Vico, bisogna giungere a Emanuele Kant; innanzi al quale ci porta ora l'ordine dell'esposizione. Em. Kant.

Che il Kant ripigli il problema del Vico (non già, beninteso, nel significato di diretta filiazione storica, ma in quello di filiazione ideale), è stato già notato da altri [1]. Ma esaminare quali progressi egli compí, e in quali punti rimase indietro al suo predecessore, è cosa che, nella sua totalità, esce fuori dal nostro cómpito. Qui dobbiamo restringerci a considerare il pensiero di lui nel solo campo speciale dell'Estetica. Il Kant e il Vico.

E, preannunziando brevemente le conclusioni del nostro esame, diciamo subito che, se il Kant ebbe somma importanza nello svolgimento del pensiero germanico; se

---

[1] B. Spaventa, *Prolus. e introd. alle lezioni di filosofia*, Napoli, 1862, pp. 83-102; *Scritti filosofici*, ed. Gentile, pp. 139-145, 303-7.

l'opera in cui trattò il problema estetico è tra quelle che hanno esercitato maggiore efficacia; se nelle storie dell'Estetica, fatte dal punto di vista germanico e mutilate di quasi tutto lo svolgimento del pensiero europeo dal Cinque al Settecento, il Kant può campeggiare come colui che scoprí, o risolse, o portò presso alla soluzione, il problema dell'Estetica; — in una storia larga, spregiudicata e completa della scienza, in cui si consideri non la fortuna dei libri e l'influenza delle nazioni, ma l'intrinseco valore delle idee, il giudizio che si deve dare di lui è alquanto diverso. Simile al Vico per la serietà e la tenacia con cui meditò sui fatti estetici, e del Vico piú fortunato in quanto dispose di un abbondante e vario materiale di discussioni e tentativi precedenti; il Kant fu dissimile da lui e meno fortunato, perché, in Estetica, non solo non raggiunse una dottrina sostanzialmente vera, ma non riuscí neppure a dare ai suoi pensieri il necessario sistema e la necessaria unità.

Identità del concetto dell'arte nel Kant e nel Baumgarten.

E, infatti: quale idea ebbe il Kant dell'arte? Strana potrà sonare la nostra risposta a chi ricordi l'esplicita e insistente polemica di lui contro la scuola volfiana e contro il concetto della bellezza come di una perfezione confusamente percepita; ma conviene pur dire che l'idea, che il Kant ebbe dell'arte, fu, in fondo, la medesima di quella del Baumgarten e della scuola volfiana. La mente di lui s'era educata a quella scuola; del Baumgarten egli fece sempre gran conto, e, nella *Critica della ragion pura*, lo chiama ancora « l'eccellente analizzatore »[1]; del testo di lui si serviva nelle sue lezioni universitarie di Metafisica, come di quello del Meier nelle lezioni di Logica (*Vernunftlehre*). Logica ed Estetica (o teoria dell'arte) apparvero, perciò, anche al Kant discipline congiunte. Cosí le designava nel *Piano di lezioni* del 1765, proponendosi,

---

[1] *Kritik d. rein. Vernunft* (ed. Kirchmann), I, 1, § 1 *n.*

nello svolgere la Critica della ragione, di « gettare uno sguardo su quella del gusto, cioè sull'Estetica, dacché le regole dell'una giovano all'altra, e si rischiarano a vicenda ». Nelle lezioni universitarie distingueva tra verità estetica e verità logica, al modo del Meier; e citava perfino l'esempio del bel volto roseo di fanciulla, il quale, veduto distintamente, ossia col microscopio, cessa d'essere bello[1]. È esteticamente vero (diceva) che l'uomo, quando è morto, non può rinascere; benché ciò sia opposto alla verità logica e morale. È esteticamente vero che il sole si tuffa nel mare, benché ciò sia falso logicamente e oggettivamente. In qual grado la verità logica si debba congiungere con quella estetica, non si è potuto ancora determinare da nessun dotto, e neanche dai maggiori estetici. Ma i concetti logici, per diventare accessibili, debbono rivestirsi di forme estetiche; e tale veste si abbandona soltanto nelle scienze razionali, le quali cercano la profondità. La certezza estetica è soggettiva; basta per essa l'autorità, ossia il richiamarsi all'opinione degli uomini grandi. La perfezione estetica, a causa della nostra debolezza, essendo noi assai attaccati al sensibile, deve spesso aiutare a rendere distinti i pensieri. Concorrono a ciò gli esempî e le immagini: la perfezione estetica è veicolo di quella logica, il gusto è l'analogo dell'intelletto. Vi sono verità logiche, che non sono verità estetiche. D'altra parte, bisogna escludere dall'astratta filosofia esclamazioni e altre commozioni di sentimenti, proprie della verità estetica. La poesia è gioco armonico di pensieri e di sensazioni. Poesia ed eloquenza si distinguono in ciò, che, nella prima, i pensieri si accomodano alle sensazioni, laddove nella seconda accade proprio l'inverso. Talvolta il Kant notava, in quelle

Le « lezioni » del Kant.

---

[1] Si veda sopra, p. 278.

lezioni, che la poesia è anteriore all'eloquenza, perché le sensazioni esistono prima dei pensieri; e accennava (forse, sotto l'influenza dell'Herder) ai popoli orientali, privi di concetti, le cui produzioni poetiche, ricche d'immaginazione, mancano, per altro, d'insieme e di gusto. Poesie costituite dal semplice gioco della sensibilità sono, senza dubbio, possibili, come quelle d'amore; ma la vera poesia sdegna questi lavori, i quali si aggirano su sensazioni, che ognuno sa procacciarsi da sé stesso. Essa deve rendere sensibili la virtú e la verità intellettuale; come ha fatto, p. e., il Pope, nel *Saggio sull'uomo*, in cui ha tentato di vivificare la poesia mediante la ragione. Altra volta, il Kant dice addirittura che la perfezione logica è base di tutto il resto, essendo quella estetica semplice adornamento della logica: di quest'ultima si può tralasciare una parte per condiscendenza e per ottenere popolarità; ma non mai è lecito svisarla e falsificarla [1].

Questo è baumgartianismo schietto. Se non che, si potrebbe dire che le lezioni rappresentino uno stadio superato dello svolgimento mentale del Kant, e contengano la dottrina essoterica di lui, non quella esoterica e originale, rappresentata, invece, dalla *Critica del giudizio* (1790). Per non entrare in tale disputa, lasciamo da parte questi brani di lezioni (i quali pur gettano, talvolta, assai luce sul significato di alcune parole e formole kantiane); e lasciamo anche d'indagare quali pagine e parti della *Critica del giudizio* derivino dal Baumgarten e dal Meier: chi abbia letto i libri di questi volfiani, e passi poi alla *Critica del giudizio*, ha spesso l'impressione di non aver mutato ambiente. Ma, appunto nella *Critica del giudizio*, esaminata diretta-

---

[1] Brani di lezioni del Kant dal 1764 in poi, in O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie*, passim, ma specialmente pp. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 181-4, 186-7, 222, 225, 281-2, ecc.

mente, si trova la conferma piú chiara, che il Kant concepí sempre l'arte al modo del Baumgarten, come rivestimento sensibile e immaginoso di un concetto intellettuale.

L'arte nella « Critica del giudizio ».

L'arte, pel Kant, non è bellezza pura, prescindente affatto dal concetto; ma è bellezza aderente, che suppone un concetto ed è fissata intorno a questo[1]. È l'opera del genio, della facoltà che rappresenta le idee estetiche. L'idea estetica è « una rappresentazione dell'immaginazione che si accompagna a un dato concetto; rappresentazione la quale è congiunta con tal verità di rappresentazioni particolari da non potersi trovare per essa alcuna espressione che contrassegni un determinato concetto, e che, quindi, aggiunge, a un dato concetto, molto d'ineffabile, il cui sentimento ravviva la potenza conoscitiva e unisce alla lingua, ch'è la pura lettera, lo spirito ». Il genio ha, dunque, per elementi costitutivi l'immaginazione e l'intelletto. Esso consiste « nella felice disposizione, che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza apprendere, di trovare idee per un dato concetto, e, d'altra parte, di cogliere l'espressione per cui la commozione soggettiva cosí effettuata, come accompagnamento di un concetto, possa venire comunicata ad altri ». All'idea estetica nessun concetto è adeguato, come al concetto nessuna rappresentazione dell'immaginazione può essere mai adeguata. Degli attributi estetici sono esempî l'aquila di Giove col fulmine negli artigli, e il pavone della superba regina dei cieli. « Essi non rappresentano, come gli attributi logici, ciò che è nei nostri concetti della sublimità e della maestà della creazione, ma qualche altra cosa, che dà occasione all'immaginazione di spargersi sopra una moltitudine di rappresentazioni affini, che fanno pensare piú che non si

[1] *Kritik d. Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 16.

possa esprimere in un concetto determinato per mezzo di parole, e dànno un'idea estetica, la quale serve a quella idea razionale in luogo di rappresentazione logica, propriamente, per altro, allo scopo di ravvivare il sentimento, con l'aprire a questo la veduta sopra un campo sterminato di rappresentazioni affini ». Vi è un *modus logicus* e un *modus æstheticus* di esprimere i proprî pensieri: il primo consiste nel seguire determinati principî; l'altro, nel solo sentimento dell'unità della rappresentazione [1]. All'immaginazione, all'intelletto, allo spirito (*Geist*), si deve aggiungere il gusto, che accomoda l'immaginazione all'intelletto [2]. L'arte, perciò, può rappresentare anche il brutto naturale: la bellezza artistica « non è una cosa bella, ma è una bella rappresentazione di una cosa »; benché, poi, questa rappresentazione del brutto abbia i suoi limiti secondo le singole arti (reminiscenza del Lessing e del Winckelmann), e un limite assoluto nel disgustoso e nel nauseante, che uccide la rappresentazione stessa [3]. Anche nelle cose naturali si ha una bellezza aderente, a giudicare la quale non basta il giudizio estetico puro, ma è necessario un concetto. La natura appare allora opera di un'arte, benché di un'arte sovrumana: « il giudizio teleologico serve di fondamento e condizione al giudizio estetico ». Quando si dice: « questa è una bella donna », non si vuol dire altro se non: « la natura rappresenta bellamente nella forma di essa i suoi scopi nella costruzione del corpo femminile »; occorre, quindi, di sopra alla semplice forma, mirare a un concetto, « affinché l'oggetto venga pensato, in tal modo, per mezzo di un giudizio estetico, logicamente condizionato » [4]. Per questa via, si forma l'ideale della bellezza nella figura

---

[1] *Kritik d. Urth.*, § 49.
[2] Op. cit., § 50.
[3] Op. cit., § 48. [4] Op. cit., § 48.

umana, espressione della vita morale[1]. Che poi vi siano produzioni artistiche senza concetto, parificabili alle bellezze libere della natura, ai fiori, ad alcuni uccelli (pappagallo, colibri, uccel di paradiso, ecc.), il Kant ammette: i disegni a contorno, i fregi d'incorniciatura, perfino le fantasie musicali senza testo, non rappresentano niente, nessun oggetto riducibile a un determinato concetto, e sono, quindi, da annovevare tra le bellezze libere[2]. Ma non importava ciò un escluderle dall'arte vera e propria, dall'opera del genio, che doveva combinare, secondo lui, immaginazione e intelletto?

La fantasia nel sistema del Kant.

È questo un Baumgarten trasportato in tono piú alto, reso piú concentrato, piú travagliato, piú suggestivo, tanto che sembra debba scoppiarne fuori, da un momento all'altro, un'idea ben diversa dell'arte; ma è sempre Baumgarten: da quei cancelli intellettualistici non si esce. E non era possibile uscirne. Al sistema kantiano, alla sua filosofia dello spirito, mancava un concetto pieno della fantasia. Si dia uno sguardo alla tabella delle facoltà dello spirito, che precede la *Critica del giudizio*. Il Kant distingue la facoltà conoscitiva, il sentimento di piacere e dolore, e la facoltà appetitiva. Alla prima risponde l'intelletto, alla seconda il giudizio (teleologico ed estetico), alla terza la ragione[3]. L'immaginazione non appartiene alle potenze dello spirito: è relegata tra i fatti di sensazione. Egli conosce un'immaginazione riproduttiva e un'altra combinatoria; ma non già l'immaginazione propriamente produttiva, ossia la fantasia[4]. Il genio, come si è visto, è, per lui, la cooperazione di parecchie facoltà.

---

[1] *Krit. d. Urth.*, § 17. [2] Op. cit., § 16.

[3] Per la genesi storica di questa tripartizione, cfr. notizie in Schlapp, op. cit., pp. 150-8.

[4] Si veda anche *Anthropol.* (ed. Kirchmann), §§ 26-31; cfr. Schlapp, op. cit., p. 296.

Le forme della intuizione e l'Estetica trascendentale.

Pure, il Kant ebbe come un barlume, che l'attività intellettiva sia preceduta da qualcosa che non è semplice materiale di sensazioni, ma è un'altra forma teoretica, sebbene non intellettuale. Quest'altra forma gli si svelò alla mente, non già nel riflettere sull'arte in senso stretto, ma nell'esaminare il processo della conoscenza. Non ne tratta nella *Critica del giudizio*; ma nella prima sezione della *Critica della ragion pura*, nella prima parte della *Dottrina trascendentale degli elementi*. Le sensazioni (egli osserva) non entrano nello spirito se non quando questo dia loro forma; se non che, tale forma non è ciò che alla sensazione aggiunge l'intelletto, ma qualcosa di piú semplice: l'intuizione pura, ossia l'insieme dei principî a priori della sensibilità. Dev'esservi, dunque, egli dice, « una scienza che sia la prima parte della dottrina trascendentale degli elementi, distinta da quella che contiene i principî del pensiero puro e ch'è chiamata Logica trascendentale ». Ora, con qual nome egli battezza questa scienza, di cui avverte l'esigenza? Per l'appunto: Estetica trascendentale (*die trascendentale Æsthetik*). Anzi, in una nota, rivendica questo nome alla nuova scienza, della quale prende a trattare, criticando l'uso introdotto dai tedeschi di darlo alla *Critica del gusto*, la quale, secondo lui, non poteva mai diventare scienza. Cosí (conclude) ci riaccosteremo di piú all'uso degli antichi, presso i quali era molto celebre la distinzione di αἰσθητὰ καὶ νοητά [1].

Se non che, dopo avere cosí esattamente postulato la necessità di una scienza della forma delle sensazioni, ossia dell'intuizione pura, della conoscenza puramente intuitiva, il Kant, appunto perché non possedeva idee esatte circa l'essenza della facoltà estetica o dell'arte, ch'è la vera intuizione pura, cade qui, a quel che ci sembra,

---

[1] *Kritik d. rein. Vernunft*, I, I, § 1 e *n*.

in grave errore. La forma della sensibilità, l'intuizione pura si riduce, per lui, alle due categorie, o funzioni, dello spazio e del tempo; dal caos delle sensazioni lo spirito uscirebbe, con l'ordinarle spazialmente e temporalmente [1]. Ma spazio e tempo, come tali, anziché essere categorie o funzioni, sono formazioni posteriori e complicate [2]. Il Kant considerava come materia delle sensazioni la durezza, l'impenetrabilità, il colore e simili. Ma lo spirito, in tanto avverte il colore o la durezza, in quanto ha già dato forma alle sensazioni; le sensazioni, considerate come materia bruta, sono fuori dello spirito conoscitivo, sono un limite: colore, durezza, impenetrabilità e altrettali, in quanto avvertiti, sono già intuizioni, elaborazioni spirituali, attività estetica nella sua rudimentale manifestazione. La fantasia caratterizzatrice o qualificatrice, ch'è l'attività estetica, doveva prendere, perciò, nella *Critica della ragion pura*, il posto occupato dalla trattazione dello spazio e del tempo, e costituire la vera Estetica trascendentale, prologo alla Logica. Cosí il Kant avrebbe inverato il Leibniz e il Baumgarten, e si sarebbe incontrato col Vico.

Teoria della Bellezza, distinta nel Kant da quella dell'Arte.

La sua opposizione, tante volte dichiarata, alla scuola volfiana, concerne non già il concetto dell'arte, ma quello della bellezza, che, nel pensiero del Kant, era ben distinto dal primo. Anzitutto, egli non ammetteva la designazione della sensazione come conoscenza confusa rispetto alla cognizione intellettuale, e considerava ciò, a buon diritto, come falsificazione della sensibilità: un concetto, per quanto confuso, è sempre concetto, abbozzo di concetto, non mai intuizione [3]. Ma negava, inoltre, che la bellezza pura contenesse un concetto, e potesse, perciò, essere una perfezione

---

[1] *Krit. d. r. Vern.*, §§ 1-8. [2] *Teoria*, pp. 6-8.

[3] *Krit. d. r. Vern.*, § 8, e introd. alla sez. II: cfr. *Kritik d. Urth.*, § 15.

appresa sensibilmente. È questa una ricerca che s'intreccia con l'altra circa la natura dell'arte, nella *Critica del giudizio*; ma non vi si lega strettamente né ha luogo vera fusione tra le due. Il Kant (come si vede dalle sue lezioni, dove li cita e adopera tutti [1]) aveva una conoscenza minutissima degli autori, che avevano dissertato sul bello e sul gusto nel secolo XVIII. Dei quali la maggior parte, specie gl'inglesi, erano sensualisti; altri, intellettualisti; qualcuno, come abbiamo veduto, dava nel misticismo. Il Kant, incline da principio, nel problema estetico, al sensualismo, finí col porsi come avversario dei sensualisti non meno che degl'intellettualisti. Questo svolgimento appare dalle sue *Considerazioni sul bello e il sublime* (1764), via via attraverso le sue lezioni; e la *Critica del giudizio* ne è l'espressione definitiva.

Dei quattro momenti, come li chiama, ossia delle quattro determinazioni, ch'egli pone del Bello, le due negative sono rivolte, l'una contro i sensualisti, l'altra contro gl'intellettualisti. « È bello ciò che piace senz'interesse ». « È bello ciò che piace senza concetto » [2]. In tal modo, egli viene ad affermare l'esistenza di un dominio spirituale, che si distingue, per un lato, dal piacevole, dall'utile e dal buono, e, per l'altro, dal vero. Ma questo dominio, come ormai ben sappiamo, non è, per lui, quello dell'arte, che egli aggrega al concetto: è il dominio di una speciale attività sentimentale, che chiama giudizio, e, piú propriamente, giudizio estetico.

Tratti mistici nella teoria kantiana della Bellezza.

Gli altri due momenti lo determinano in qualche modo. « È bello ciò che ha la forma della finalità, senza la rappresentazione del fine ». « È bello ciò ch'è oggetto di un piacere universale » [3]. Che cosa è mai que-

---

[1] Se ne veda il catalogo in Schlapp, op. cit., pp. 408-4, e passim.
[2] *Kritik d. Urth.*, §§ 1-9. [3] Op. cit., §§ 10-22.

sto dominio misterioso? Che cosa è questo piacere disinteressato, che si prova innanzi ai colori puri, ai toni puri, ai fiori, e anche innanzi alla bellezza aderente, in quanto si prescinde appunto dal concetto a cui aderisce?

La nostra risposta è: che questo dominio non esiste, e che i casi addotti sono o casi di piacevole in genere, o fatti artistici di espressione. Ma il Kant, se si volgeva risoluto contro i sensualisti e gl'intellettualisti, non sembra che fosse poi critico egualmente severo di quella corrente neoplatonica, che abbiamo notata anche nel secolo XVIII. Le idee del Winckelmann, in ispecie, gli dovettero fare molta impressione. In uno dei suoi corsi di lezioni, si trova una curiosa distinzione tra forma e materia: nella musica, la melodia è materia, l'armonia è forma; in un fiore, l'odore è materia, la configurazione (*Gestalt*) è forma (*Form*)[1]. E, poco diversamente, nella *Critica del giudizio*: « Nella pittura, nella statuaria, in tutte le arti figurative, e nell'architettura e nel giardinaggio, in quanto sono arti belle, il disegno è l'essenziale, nel quale non ciò che piace (*vergnügt*) nella sensazione, ma ciò che s'approva (*gefällt*) per la sua forma, costituisce il fondamento del gusto. I colori, che illuminano il disegno, appartengono allo stimolo sensuale (*Reiz*): essi possono ravvivare l'oggetto innanzi alla sensibilità, ma non renderlo degno di contemplazione e bello; ché, anzi, vengono spesso limitati dall'esigenza della bella forma, e, anche dove lo stimolo sensuale è permesso, nobilitati solo da quella »[2]. Proseguendo questa fantasima di una bellezza, che non è la bellezza dell'arte né il piacevole, scevra d'espressione come di voluttà, il Kant s'avvolge in antitesi insolubili. E, poco disposto, com'era, a lasciarsi trasportare dalla fantasia, aborrente dai « filosofi

[1] Schlapp, op. cit., p. 78.
[2] *Kritik d. Urth.*, § 14.

poetici » alla Herder [1], dice e non dice, afferma e, subito dopo, critica ciò che ha affermato, circonda la Bellezza di un mistero, ch'era poi la sua propria incertezza individuale e il non veder chiaro nell'esistenza di un'attività del sentimento, la quale, nello spirito della sua sana filosofia, rappresentava una contradizione logica. « Piacere necessario e universale », « finalità senza idea di fine », sono l'organizzazione, anche verbale, di questa contradizione.

Per sciogliere la quale egli viene alla seguente escogitazione: « Il giudizio del gusto si fonda sopra un concetto (il concetto di un fondamento in genere della finalità subiettiva della natura pel giudizio); ma è un concetto mediante il quale non si può conoscere e dimostrare nulla alla vista dell'oggetto, perché è in sé indeterminabile e disadatto alla conoscenza: ha, per altro, validità per tutti (per tutti, dico, in quanto esso è singolo giudizio, accompagnante immediatamente l'intuizione), perché la ragione determinante di esso è riposta, forse, nel concetto di ciò che può essere riguardato come il sostrato sovrasensibile dell'umanità ». La bellezza è, dunque, simbolo della moralità. « Solo il principio soggettivo, cioè l'idea indeterminata del sovrasensibile in noi, può essere indicato come l'unica chiave per decifrare questa facoltà, che ci resta ignota nella sua scaturigine: fuori di esso, non può essere resa comprensibile da niente altro » [2].

Questa cautela, come tutte le altre di cui il Kant circonda qui il suo pensiero, non impedisce di riconoscere in lui una tendenza mistica. Misticismo senza voli e senza entusiasmo, fatto, diremmo, quasi contro voglia, ma non

---

[1] Pel giudizio del Kant intorno all'Herder, si veda SCHLAPP, op. cit., pp. 320-7 *n.*

[2] *Kritik d. Urth.*, §§ 57-9.

per ciò meno confusionario. Tra i cattivi effetti che produsse in lui il non avere ben penetrato l'indole dell'attività estetica, fu anche questo: che, piú volte, egli vide doppio, anzi triplo. L'esteticità, che gli resta ignota nella sua genuina natura, gli fa inventare le categorie pure dello spazio e del tempo come Estetica trascendentale; gli fa svolgere la teoria dell'abbellimento fantastico dei concetti intellettuali per opera del genio; lo costringe, infine, a non rifiutare una potenza misteriosa del sentimento, media tra l'attività teoretica e la pratica, conoscitiva e non conoscitiva, morale e indifferente alla morale, piacevole e staccata dal piacere dei sensi. Della quale potenza s'affrettarono a far grand'uso i suoi successori in Germania, lieti di trovare qualche giustificazione delle loro ardite costruzioni nel severo filosofo empirio-critico di Königsberg.

IX

L'Estetica dell'idealismo
Schiller, Schelling, Solger, Hegel

È noto, infatti, che lo Schelling proclamava la *Critica del giudizio* la piú importante delle tre critiche kantiane, e che l'Hegel, e, in generale, i seguaci dell'idealismo metafisico, mostrarono per essa una particolare simpatia. Quella terza *Critica* era, secondo costoro, il tentativo di gettare un ponte sull'abisso, l'avviamento a risolvere le antitesi tra libertà e necessità, finalità e meccanismo, spirito e natura: era la correzione che il Kant preparava a sé medesimo, la veduta concreta con la quale venivano spazzati gli ultimi residui del suo astratto soggettivismo.

La « Critica del giudizio » e l'idealismo metafisico.

La medesima simpatia, e un giudizio forse anche piú favorevole, si estendeva a Federico Schiller, il primo che elaborasse quella parte della filosofia kantiana, studiando la terza sfera, unificatrice della sensibilità e della razionalità. « Fu (dice l'Hegel) il senso artistico di questo spirito insieme profondamente filosofico, che, contro l'astratta infinità del pensiero kantiano, contro il vivere pel dovere, contro la concezione della natura e della realtà, del senso e del sentimento come affatto ostili all'intelletto, pose l'esigenza e annunziò il principio della totalità e della conciliazione, prima ancora che ciò fosse riconosciuto dai filosofi di professione: allo Schiller spetta il gran merito di essersi

Fed. Schiller.

opposto alla soggettività kantiana, e di aver osato il tentativo di oltrepassarla »[1].

Rapporti dello Schiller col Kant.

Sul vero rapporto dello Schiller col Kant si è molto disputato, e di recente è stato sostenuto che l'Estetica di lui non derivi già da quella del Kant, come sembrerebbe, ma dalla corrente pandinamistica, la quale dal Leibniz, attraverso il Creuzens, il Ploucket e il Reimarus, s'era venuta ingrossando in Germania, fino all'Herder, alla cui intuizione di una natura tutta animata lo Schiller si collegherebbe[2]. E, in verità, non si può negare che lo Schiller partecipasse di questa intuizione, come si vede dal teosofismo del frammento del suo carteggio di Julius e Raphael, e da altri scritti. Ma non si può negare neppure che, qualunque fosse l'atteggiamento personale del Kant verso l'Herder e l'ostilità di quest'ultimo pel suo vecchio maestro (contro la cui *Critica del giudizio* egli pubblicò la *Kaligone*, come, contro la *Critica della ragion pura*, la *Metacritica*), allorché il Kant aveva tentato di porre, sia pure in modo problematico, una sfera di conciliazione, l'intervallo tra i due era, di fatto, almeno per questa parte, scemato. La disputa ci sembra, quindi, d'interesse secondario. Occorre piuttosto notare che lo Schiller introdusse una correzione di non lieve importanza nelle vedute del Kant, cancellando ogni traccia della doppia teoria, che appariva in questo, dell'arte e del bello; non dando peso alla distinzione tra bellezza aderente e bellezza pura; abbandonando, insomma, la meccanica concezione kantiana dell'arte come di bellezza aggregata al concetto intellettuale. A questo passo l'aiutò, di certo, la sua esperienza e viva coscienza d'artista.

---

[1] *Vorles. über die Æsthetik* (2.ª ed., Berlino, 1842), I, p. 78.

[2] Sommer, *Gesch. d. Psych. u. Æsth.*, pp. 865-432.

La sfera estetica o del gioco.

Lo Schiller chiama la sfera estetica la sfera del gioco (*Spiel*). Questa denominazione infelice, ispiratagli in parte da alcune frasi kantiane, e in parte, forse, da un articolo di un tal Weisshuhn, sul gioco delle carte, ch'egli aveva inserito nella sua rivista *Le ore* (*Die Horen*) [1], ha fatto sorgere, talvolta, la credenza ch'egli fosse precursore di certe moderne opinioni sull'attività artistica, considerata quale scarica dell'attività esuberante nell'organismo e parificabile ai giochi dei fanciulli e degli animali. Contro questo equivoco, al quale egli stesso dava appicco, lo Schiller non mancò di mettere in guardia i lettori, avvertendo di non pensare ai « giochi che hanno corso nella vita reale, e che ordinariamente volgono su cose molto materiali », e nemmeno al gioco dell'immaginazione abbandonata a sé stessa, all'ozioso fantasticare [2]. L'attività del gioco, di cui egli vuole trattare, tiene il mezzo tra l'attività materiale dei sensi, della natura, dell'istinto animale, della passionalità, e quella formale dell'intelletto e della moralità. L'uomo che gioca, ossia che contempla esteticamente la natura e produce l'arte, vede gli oggetti naturali animati: in quella fantasmagoria, la mera necessità naturale cede il posto alla libera determinazione delle forze; lo spirito vi appare spontaneamente conciliato con la natura, la forma con la materia. Il bello è la vita, la forma vivente (*lebende Gestalt*); ma non già la vita intesa in senso fisiologico: la bellezza non è estesa a tutta la vita fisiologica, né ristretta in essa sola; ché un marmo, lavorato da un artista, può avere forma vivente, e un uomo, benché abbia e vita e forma, può non essere forma vivente [3]. E, perciò, l'arte deve vincere la natura con la forma: « in

---

[1] Danzel, *Ges. Aufs.*, p. 242.

[2] *Briefe üb. d. æsth. Erzieh.* (in *Werke*, ed. Goedeke), lett. 15, 27.

[3] Op. cit., lett. 15.

un'opera d'arte veramente bella il contenuto dev'essere nulla, la forma tutto: soltanto per mezzo della forma si opera sull'uomo come totalità; per mezzo del contenuto si opera solamente sulle forze di lui separate. Il vero segreto dell'artista grande consiste in ciò: che egli cancella la materia mediante la forma (*den Stoff durch die Form vertilgt*); e, quanto piú imponente, invadente, seducente è la materia per sé stessa, quanto maggiore è l'ostinazione onde vuol farsi valere col suo effetto particolare, o quanto piú lo spettatore è inclinato a perdersi immediatamente nella materia, tanto piú trionfante è l'arte che la raffrena, e afferma sopra quella il proprio dominio. L'animo dell'uditore e dello spettatore deve restare pienamente libero e integro; deve dal cerchio magico dell'artista uscire puro e perfetto, come dalle mani del Creatore. L'oggetto piú frivolo deve essere trattato in guisa che da esso possiamo passare alla piú rigorosa serietà: la materia piú seria in guisa che conserviamo la capacità di cangiarla immediatamente col gioco piú leggero ». Vi è un'arte bella della passione; ma una bell'arte passionale sarebbe una contradizione in termini [1]. « Finché l'uomo, nel suo primo stato fisico, accoglie in sé in modo soltanto passivo il mondo dei sensi e lo sente soltanto, è ancora tutt'uno con esso; e, appunto perché egli stesso è solo mondo, per lui non vi è ancora un mondo. Solamente quando, nel suo stato estetico, lo pone fuor di sé e lo contempla, egli separa la sua personalità dal resto; e un mondo allora gli appare, perché ha cessato di far tutt'uno col mondo » [2].

L'educazione estetica.

Per questo carattere sensibile e razionale insieme, materiale e formale, che ritrovava nell'arte, lo Schiller era indotto ad assegnarle un alto ufficio educativo. Non già ch'essa insegni massime di morale, e che inciti a buone

---

[1] *Briefe*, lett. 22. [2] Op. cit., lett. 25.

azioni: se facesse ciò, e quando fa ciò, come si è visto, cessa subito di essere arte. La determinazione in qualunque senso, al male come al bene, al piacere come al dovere, distrugge il carattere della sfera estetica, ch'è, invece, indeterminismo. Per mezzo dell'arte, l'uomo si libera dal giogo dei sensi; ma, prima di sottomettersi spontaneamente a quello della ragione e del dovere, egli gode come un momento di respiro, e sta in un campo d'indifferenza e di serena contemplazione. « Lo stato estetico, non prendendo a proteggere esclusivamente nessuna speciale funzione dell'umanità, è favorevole a ognuna, senza predilezioni; e la ragione per cui non ne favorisce nessuna in particolare, è ch'essa è il fondamento della possibilità di tutte. Tutti gli altri esercizî dànno all'anima una speciale inclinazione, e, appunto perciò, suppongono un limite speciale: solo quello estetico mena all'illimitato ». Questa indifferenza, la quale, se non è ancora pura forma, non è più pura materia, conferisce all'arte efficacia educativa: essa apre la via alla morale, non già predicando e persuadendo, non già determinando, ma producendo la determinabilità. — Tale è il concetto fondamentale delle celebri *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), nelle quali lo Schiller prendeva le mosse dalle condizioni dei suoi tempi e dal bisogno di adottare una via media tra la supina acquiescenza alla tirannia e quella ribellione selvaggia, di cui dava esempio la rivoluzione infuriante in Francia.

Imprecisione e vaghezza dell'Estetica dello Schiller.

Il difetto della teorica estetica dello Schiller è l'imprecisione e la genericità. Chi meglio di lui ha descritto alcuni aspetti dell'arte? la catarsi, che l'attività artistica produce, la calma, la serenità che nasce dal dominare le impressioni naturali? E anche giustamente è da lui osservato che la funzione estetica, pur essendo affatto indipendente dalla moralità, si connette, in qualche modo, con questa. Ma in qual modo sia connessa, che cosa sia propriamente

la funzione estetica, lo Schiller non riesce a chiarire. Avendo concepito come attività formali (*Formtrieb*) soltanto quelle morali e intellettuali, e negando, d'altra parte, come convinto antisensualista, contro il Burke e simile genia, che l'arte possa appartenere alla passionalità e sensualità (*Stofftrieb*), egli si era tolto il modo di riconoscere la categoria generale, nella quale rientra l'attività artistica. Il concetto, che egli ha, dell'attività formale, è troppo stretto. Né meno stretto è l'altro suo concetto dell'attività conoscitiva, della quale non vede se non la forma logica e intellettuale, ignorandone la fantastica. L'arte, che non è attività né formale né materiale, né conoscitiva né morale, che cosa è dunque? Attività del sentimento, gioco di parecchie facoltà insieme, come pel Kant? Sembrerebbe cosí. Lo Schiller, infatti, distingue quattro punti di vista o relazioni dell'uomo con le cose: il fisico, in cui queste affettano il nostro stato sensibile; il logico, in cui ci procurano una conoscenza; il morale, in cui ci appaiono oggetto di volizione razionale; l'estetico, « in cui si riferiscono all'insieme delle nostre varie forze, senza essere oggetto determinato per una singola di esse ». P. e., un uomo piace esteticamente, quando ciò accade senza riferimento al piacere dei sensi e senza che si pensi a nessuna legge o scopo [1]. Invano si chiederebbe a lui altra piú conclusiva risposta.

È bene tuttavia ricordare che lo Schiller tenne, nel 1792, un corso di Estetica nell'università di Jena, e che le sue dissertazioni sull'argomento, destinate a riviste, hanno indole popolare; e popolare stimava egli stesso il suo maggiore scritto già citato, ch'è una serie di lettere effettivamente inviate al suo mecenate, duca di Holstein-Augustenburg. Ma la grande opera di lui intorno all'Estetica,

---

[1] *Briefe*, lett. 20.

che si doveva intitolare *Kallias*, non fu mai condotta a termine; e solo ce ne restano frammenti nella corrispondenza col Körner (1793-4). Dai dibattiti tra i due amici appare che il Körner non era soddisfatto della formola dello Schiller: egli voleva qualcosa di oggettivo, di piú preciso, un contrassegno positivo del bello; e lo Schiller gli annunciava, finalmente, di averlo trovato. Ma che cosa avesse trovato, non risulta poi da nessun altro documento; e resta dubbio se si tratti di una parte del suo pensiero andata perduta o, soltanto, di un'illusione momentanea di scoperta.

Prudenza dello Schiller e imprudenze dei romantici.

Questa incertezza e vaghezza, se è un difetto, appare, d'altra parte, un vantaggio, chi consideri ciò che accadde dopo di lui. Il Kant lo aveva reso guardingo: egli non lasciò mai il terreno del criticismo. Per lui, in ciò fedele seguace del maestro, la terza sfera era un ideale e non una realtà, un concetto regolativo e non già costitutivo, un imperativo. « La ragione pone, per motivi trascendentali, l'esigenza che debba esservi una comunione tra attività formale e attività materiale, che debba esservi, cioè, un'attività del gioco, perché solo l'unità della realtà con la forma, dell'accidentalità con la necessità, della passività con la libertà, compie il concetto dell'umanità. Essa deve porre questa esigenza, perché, conforme alla sua essenza, mira alla perfezione e a toglier via tutti gli ostacoli; e ogni operare esclusivo dell'una e dell'altra attività lascia l'umanità incompleta e stretta tra limiti »[1]. Il pensiero dello Schiller, quale appare anche dalla corrispondenza col Körner, è stato ben riassunto cosí: « La riunione del sensibile con la libertà nel Bello, che non ha luogo effettivamente, ma è soltanto supposta, dà all'uomo l'intuizione di una riunione degli stessi elementi in lui, riunione che non è, ma

[1] *Briefe*, lett. 15.

dev'essere »[1]. I tempi, che seguirono, non ebbero di siffatti scrupoli. L'impulso del Kant aveva dato nuovo vigore alla produzione estetica; e, come già dopo il Baumgarten, ogni nuovo anno salutava in Germania parecchi nuovi trattati. Era la moda. « Niente pullula ora con tanta facilità come gli estetici (scriveva, nel 1804, Giampaolo Richter, nell'accingersi a pubblicare anch'egli un trattato in materia): è raro che un giovane, il quale abbia pagato per seguire un corso di Estetica, non venga qualche mese dopo a domandare al pubblico, con un volume su qualche punto di questa scienza, il rimborso della spesa sostenuta: ve ne ha perfino, che pagano i diritti del professore coi diritti di autore »[2]. Con l'esplorare il campo oscuro dei fatti estetici, si sperava anche, non senza fondamento, una soluzione ai dubbî della Metafisica. Il procedere dell'artista sembrava esempio opportuno al filosofo per crearsi il suo mondo. La filosofia si modellò sull'arte; e, per rendere piú agevole il passaggio, il concetto stesso dell'arte fu accostato a quello della filosofia. D'altra parte, il romanticismo, che allora si andava affermando, era rinnovamento o continuazione di quel periodo del genio, al quale il Goethe e lo Schiller avevano anch'essi partecipato da giovani. Come, nel periodo dello *Sturm und Drang*, era viva la fede nel genio, violatore di regole e di limiti; cosí, nel romanticismo, dominò la credenza in una facoltà detta l'Immaginazione, o, piú spesso, la Fantasia, alla quale si attribuivano i piú disparati caratteri, i piú miracolosi effetti.

Idee sull'arte. G. P. Richter.

Certamente, nei teorici del romanticismo, artisti, per lo piú, essi stessi, abbondano osservazioni vere e di grande finezza circa il procedere dell'arte. Giampaolo Richter ne

---

[1] Danzel, *Ges. Aufs.*, p. 241.

[2] *Vorschule der Æsthetik*, 1804 (trad. franc.: *Poétique ou introduction à l'Esth.*, Parigi, 1862), prefazione.

ha di eccellenti intorno all'immaginazione produttrice, che distingue nettamente da quella riproduttrice. Egli la riconosce in tutti gli uomini, non appena si sia in grado di dire: « questo è bello »; giacché « come mai un genio potrebbe essere esaltato, o soltanto tollerato, non dico per migliaia di secoli, ma per un mese solo, da una folla eterogenea, se non avesse con questa una ben fondata parentela? ». E descrive, poi, il vario distribuirsi della fantasia negli individui, come semplice talento, come genio passivo o femminile, e, grado supremo, come genio attivo o maschile, costituito dalla riflessione e dall'istinto, in cui « tutte le facoltà fioriscono insieme, e l'immaginazione non è un fiore isolato, ma è la stessa dea Flora, la quale, per produrre nuove mescolanze, avvicina i calici la cui unione può esser feconda: è, per cosí dire, una facoltà piena di facoltà »[1]. Ma già da queste ultime parole si vede, anche nel Richter, la tendenza a esagerare la funzione della fantasia, a creare su di questa come una mitologia. — Tali mitologie del romanticismo in parte penetrano i sistemi filosofici contemporanei, in parte ne derivano. La concezione romantica dell'arte è, in sostanza, quella della filosofia idealistica tedesca, dove la si ritrova in forma piú coerente e sistematica. È la concezione dello Schelling, del Solger, dell'Hegel.

Estetica romantica ed estetica idealistica.

Giacché, non si può dire che venisse rappresentata dal primo grande scolaro del Kant, il Fichte. Questi, pur considerando la fantasia come l'attività che crea l'universo, compie la sintesi tra l'io e il non-io, pone l'oggetto ed è, perciò, precedente alla coscienza[2], non la connetteva con la funzione artistica. Nelle idee estetiche, il Fichte è sotto l'influenza dello Schiller, con l'aggiunta di un moralismo dettatogli dall'indole del suo sistema; onde

G. A. Fichte.

---

[1] *Vorschule d. Æsth.*, cc. 2 e 3.

[2] *Grundl. der Wissenschaftslehre*, in *Werke* (Berlino, 1845), I, pp. 214-7.

la sfera estetica, media tra la conoscitiva e la morale, si risolve per lui, daccapo, in alcunché di morale, in quanto rappresentazione, e compiacenza per la rappresentazione, dell'ideale etico[1]. Dall'idealismo soggettivo di lui derivò, tuttavia, per opera di Federico Schlegel e di Ludovico Tieck, una dottrina estetica: quella dell'Ironia, come fondamento dell'arte. L'Io, che pone l'universo, può anche annullarlo; l'universo è una vana parvenza, di cui la sola realtà vera, l'Io, può sorridere, tenendosi come artista, con divina genialità, fuori e sopra alle sue creazioni, che egli non prende sul serio[2]. Perpetua parodia di sé stessa e « farsa trascendentale », era, perciò, detta l'arte da Federico Schlegel; e il Tieck definiva l'ironia « una forza che permette al poeta di dominare la materia che tratta ».

L'ironia: Fed. Schlegel, Tieck, Novalis.

Il Novalis, altro romantico e fichtiano, sognava addirittura un idealismo magico, un'arte di creare, con un atto istantaneo dell'Io, realizzando i nostri sogni. — Ma il *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800) dello Schelling, il *Bruno* (1802), il celebre corso sulla *Filosofia dell'arte*, da lui tenuto nel 1802-3 a Jena (ripetuto poi a Würzburg e diffuso in riassunti manoscritti per tutta la Germania), il non meno celebre discorso sulle *Relazioni tra le arti figurative e la natura* (1807), e gli altri scritti dell'eloquente ed entusiasta filosofo, formarono veramente la prima grande affermazione filosofica del romanticismo e del risorto e conscio neoplatonismo nell'Estetica.

Fed. Schelling.

Lo Schelling, come gli altri filosofi idealisti, tiene fermo alla fusione, già effettuata dallo Schiller, della teoria dell'arte con quella del bello. Degno di nota è, per questo riguardo, il modo in cui spiega la condanna platonica.

Bellezza e carattere.

---

[1] Danzel, *Ges. Aufs.*, pp. 25-30; Zimmermann, *G. d. Æ.*, pp. 522-572.
[2] Hegel, *Vorles. üb d. Æsth.*, introd., I, pp. 82-88.

Platone avrebbe inteso (secondo lo Schelling) condannare l'arte dei suoi tempi, naturalistica e realistica, l'arte antica in genere, che ha il carattere della finità. Se avesse conosciuto l'arte cristiana, il cui carattere è l'infinità, non avrebbe ripetuto quel giudizio improbativo, come non possiamo ripeterlo noi moderni [1]. Lo Schelling polemizza non meno contro la pura bellezza astratta alla Winckelmann, che contro il falso, insufficiente, negativo concetto del caratteristico, il quale pretende fare dell'arte una cosa morta, dura, sgradevole, assegnandole la limitatezza dell'individuale. L'arte è bellezza caratteristica; è il carattere da cui si svolge la bellezza, secondo il motto del Goethe; è, non già l'individuo, ma il concetto vivente dell'individuo. Quando lo sguardo dell'artista riconosce l'idea creatrice nell'individuo, e la cava fuori, trasforma l'individuo in un mondo a sé, in una specie (*Gattung*), in un'idea eterna (*Urbild*), e non teme piú la limitatezza e la durezza, ch'è la condizione della vita. La bellezza caratteristica è la pienezza della forma, che uccide la forma: essa non attutisce la passionalità, ma la raffrena, come le sponde di un fiume, che le onde riempiono, ma non soverchiano [2]. Qui si sente l'influenza dello Schiller, ma anche qualcosa di piú che lo Schiller non avrebbe detto.

Arte e Filosofia.

Invero, lo Schelling, quantunque riconosca gli eccellenti contributi recati da egregi scrittori, dal Kant in poi, alla teoria dell'arte, nota ancora, in tutti essi, mancanza di esatto metodo scientifico (*Wissenschaftlichkeit*) [3]. Il punto di partenza è, per lui, la filosofia della natura, ossia quella

---

[1] *Vorles. ub. d. Methode d. akadem. Stud.* (1803), lez. 14; in *Werke* (Stuttgart, 1856-61), V, pp. 346-7.

[2] *Ueb. d. Verhältniss d. bild. Künste z. d. Natur*, in *Werke*, VII, pp. 299-310.

[3] *Philos. d. Kunst*, postuma, introd., in *Werke*, V, pp. 362.

critica del giudizio teleologico, che il Kant aveva fatta seguire all'esame del giudizio estetico, nella sua terza *Critica*. La teleologia è l'unione della filosofia teoretica e di quella pratica; ma il sistema non sarebbe completo, se non si potesse mostrare nel soggetto stesso, nell'io, l'identità dei due mondi, teorico e pratico; se non si potesse mostrare un'attività, che deve aver coscienza e, insieme, non averla, incosciente come la natura e cosciente come lo spirito. E questa è l'attività estetica, la quale costituisce perciò « l'organo generale della filosofia, la chiave di vôlta di tutto l'edificio »[1]. Per uscire dalla realtà comune vi sono due vie sole: la poesia, che ci getta nel mondo ideale, e la filosofia, che fa svanire del tutto innanzi a noi il mondo reale[2]. Per parlare propriamente, « non vi è se non una sola opera d'arte assoluta, che può esistere in diversi esemplari, ma ch'è unica, anche quando non dovesse avere ancora esistenza nella sua forma originale ». L'arte vera è, non già l'impressione di un momento, ma la rappresentazione della vita infinita[3]. È l'intuizione trascendentale, diventata oggettiva; organo non solo, ma documento della filosofia. Verrà tempo che la filosofia tornerà nella poesia, dalla quale si è staccata; e sulla nuova filosofia sorgerà una nuova mitologia[4]. Oggetto dell'arte, come della filosofia, è l'Assoluto (ripete lo Schelling, con maggiore ampiezza, nella *Filosofia dell'arte*); ma la prima lo rappresenta nell'idea (*Urbild*), l'altra nel suo riflesso (*Gegenbild*). « La filosofia non ritrae le cose reali, ma le loro idee; e così egualmente l'arte: quelle stesse idee, di cui le cose reali,

---

[1] *System d. trascend. Idealismus*, in *Werke*, sez. I, vol. III, introd., § 3, p. 349.

[2] Op. cit., § 4, p. 351.

[3] Op. cit., P. VI, § 3, p. 627.

[4] Op. cit., § 3, pp. 627-629.

come prova la filosofia, sono copie imperfette, quelle stesse appaiono, nell'arte, oggettive come idee e quindi nella loro perfezione; e nel mondo riflesso rappresentano quello intellettuale »[1]. Che cosa è la musica, se non « il ritmo stesso ideale della Natura e dell'Universo, che, per mezzo di quell'arte, si fa sentire nel mondo derivato »? Che cosa le forme perfette create dalla plastica, se non « le stesse idee della natura organica, oggettivamente rappresentate »? E l'epos omerico è « l'identità stessa, che forma il fondo della storia nell'Assoluto »[2]. La filosofia è l'immediata rappresentazione del Divino, dell'assoluta Identità: l'arte è soltanto immediata rappresentazione dell'Indifferenza; e, « giacché il grado di perfezione o di realtà di una cosa cresce quanto piú essa s'accosta all'Idea assoluta, alla pienezza dell'affermazione infinita, e quanto piú comprende in sé le altre potenze, cosí è chiaro che l'arte ha, fra tutte, la piú immediata relazione con la filosofia, e se ne distingue soltanto per la determinatezza della specializzazione: per tutto il resto, essa è la massima potenza del mondo ideale »[3]. Alle tre potenze del mondo reale e ideale rispondono, in ordine crescente, le tre idee della Verità, della Bontà e della Bellezza. La bellezza non è né il solo universale (verità), né il solo reale (azione); ma la perfetta compenetrazione di entrambi. « Si ha bellezza dove il particolare (reale) è cosí adeguato al suo concetto, che questo stesso come infinito entra nel finito e viene contemplato in concreto. Il reale, con l'apparire del concetto, diventa veramente simile ed eguale all'idea, in cui, per l'appunto, l'universale e il particolare si trovano in assoluta identità. Il razionale, senza cessare d'esser tale, diventa insieme

---

[1] *Phil. d. Kunst*, pp. 368-9.
[2] Op. cit., p. 369.
[3] Op. cit., Parte generale, p. 381.

qualcosa di parvente e sensibile »[1]. Ma, come sopra alle tre potenze si libra, loro punto d'unione, Dio, così, alle tre idee sovrasta la Filosofia; la quale non tratta né la sola verità, né la sola moralità, né la sola bellezza, ma quello ch'esse hanno di comune, deducendole dall'unico Fonte. E, se la filosofia assume il carattere di scienza e di verità, pur essendo disopra anche alla verità, ciò accade perché scienza e verità sono, semplicemente, la determinazione formale di essa. « La filosofia è scienza, ma in modo che verità, bontà e bellezza, ossia la scienza, la virtú e l'arte, si compenetrino tra loro; e perciò anche non è scienza, ma quello che hanno di comune la scienza, la virtú e l'arte ». Ciò la distingue da tutte le altre scienze; talché, se, p. e., le matematiche possono fare di meno di moralità e di bellezza, la filosofia non può[2].

Le Idee e gli dei. Arte e mitologia.

La Bellezza comprende in sé verità e bontà, necessità e libertà. Dove pare che essa stia in opposizione con la verità, si tratta di verità finita, con la quale la bellezza non deve andare d'accordo, essendo, come si è avvertito, falsa l'arte del naturalismo e del mero caratteristico[3]. Le singole forme d'arte, essendo insieme rappresentanti dell'infinito e dell'universo, si dicono Idee[4]. Considerate dal punto di vista della realtà, le Idee sono gli dei. E, infatti, l'essenza, l'in-sé di esse, è uguale a Dio; ogni idea, in tanto è idea, in quanto è Dio in forma particolare; dunque, ogni idea è uguale a Dio, ma a un dio particolare. Carattere di tutti gli dei è la pura limitazione e l'indivisa assolutezza: Minerva è l'idea della sapienza e della forza riunite, ma a lei manca la tenerezza muliebre; Giunone è la potenza senza sapienza e senza la dolce attrattiva amorosa, ch'essa prende poi, col cinto, in prestito da Ve-

---

[1] *Phil. d. Kunst*, pp. 382.
[2] Op. cit., p. 383.
[3] Op. cit., p. 385.
[4] Op. cit., pp. 389-90.

nere; a Venere manca la ponderata sapienza di Minerva: ma che cosa diventerebbero queste dee, se si togliessero loro le limitazioni? Cesserebbero d'essere oggetto della Fantasia [1]. La Fantasia è una facoltà, la quale non ha che vedere né col puro intelletto né con la ragione (*Vernunft*); e si distingue dall'immaginazione (*Einbildungskraft*), perché questa accoglie e svolge i prodotti dell'arte, quella li intuisce, li cava da sé, li rappresenta. La fantasia sta all'immaginazione, come l'intuizione intellettuale alla ragione: è, dunque, l'intuizione intellettuale nell'arte [2]. La ragione non basta piú a siffatta filosofia: quell'intuizione intellettuale, che era pel Kant un concetto-limite, diventa una realtà: l'intelletto viene spregiato e schernito. E l'immaginazione e la fantasia, effettivamente note, vengono soverchiate da questa nuova Fantasia, sorella dell'Intuizione intellettuale. L'una vale l'altra; e, talvolta, l'una si scambia con l'altra.

La mitologia è, per lo Schelling, la necessaria condizione di ogni arte. Laddove, nell'allegoria, il particolare significa soltanto l'universale, la mitologia, è insieme, essa stessa, l'universale. Appunto per questo, è molto facile allegorizzarla; e il fascino dei poemi omerici e di tutta la mitologia è in ciò, che essi contengono la possibilità dell'interpetrazione allegorica. Anche l'arte cristiana, come quella ellenica, ha la sua mitologia: Cristo, le persone della Trinità, la Vergine madre di Dio [3].

C. G. Solger.

Il Solger dette fuori, nel 1815, la sua opera capitale, l'*Erwin*, lungo dialogo filosofico in due volumi sul Bello; e tenne poi, nel 1819, un corso di lezioni sull'Estetica, pubblicato postumo. Anch'egli trovava, nell'Estetica del Kant, appena un barlume di vero; faceva mediocre stima

---

[1] *Phil. d. Kunst*, pp. 390-3. [2] Op. cit., p. 395.
[3] Op. cit., pp. 405-51.

dei successori di lui, specie del Fichte; e solo nello Schelling, movente dall'unità originaria del soggettivo e dell'oggettivo, vedeva apparire per la prima volta il principio speculativo, non sviluppato, per altro, convenientemente, a causa del non essere state bene risolute, con la dialettica, le difficoltà dell'intuizione intellettuale [1]. Anche il Solger concepiva la Fantasia, come facoltà distinta dall'immaginazione. L'immaginazione (egli dice) appartiene alla conoscenza comune, e non è altro che « la coscienza umana in quanto nella connessione temporale va ristabilendo all'infinito l'intuizione originaria »; presuppone le distinzioni del conoscere comune, l'astrazione e il giudizio, il concetto e la rappresentazione, tra le quali « fa da mediatrice, dando al concetto generale la forma della rappresentazione particolare, e a questa la forma del concetto generale; s'aggira, per tal modo, tra le antitesi dell'intelletto volgare ». Tutt'altra cosa è la Fantasia; la quale muove « dall'unità originaria delle antitesi nell'Idea, e fa sí che gli opposti elementi, che si separano dall'idea, si riuniscano perfettamente nella realtà. Per mezzo di essa, siamo capaci di apprendere oggetti piú alti di quelli della conoscenza comune, e in essi riconosciamo l'idea stessa come reale. In arte, la Fantasia è la facoltà di trasformare l'idea in realtà ». Questa fantasia ha tre modi o gradi: è, prima, Fantasia della fantasia, la quale concepisce il tutto come idea, e l'attività soltanto come svolgimento dell'idea nella realtà; poi, Sensibilità della Fantasia, in quanto svolge nella realtà la vita dell'idea, e quella riconduce a questa; finalmente (e qui siamo nel grado piú alto dell'attività artistica, corrispondente alla Dialetticà nella filosofia), è Intelletto della Fantasia, o Dialettica artistica, la quale concepisce idea e realtà in modo che

Immaginazione e Fantasia.

[1] *Vorles. üb. Æsthetik*, pubbl. dall'Heyse, Lipsia, 1829, pp. 35-43.

l'una trapassi nell'altra, e cioè nella realtà. Seguono altre distinzioni e sottodistinzioni, che ci sembra superfluo andare esponendo. Dalla Fantasia si sviluppa l'Ironia, senza cui non si dà arte; l'Ironia dei Tieck e dei Novalis, ai quali il Solger, in certo senso, aderisce [1].

Arte, praxis e religione.

Per lui, come per lo Schelling, la bellezza appartiene alla regione dell'Idea, inaccessibile alla coscienza comune. Si distingue dall'idea del Vero, perché, laddove questa scioglie le apparenze della coscienza comune, l'arte compie il miracolo di fare che l'apparenza, anche restando apparenza, sciolga sé medesima: il pensiero dell'arte è, perciò, pensiero non teoretico, ma pratico. Si distingue dall'idea del Bene, con la quale sembra avere strettissima parentela, perché, nel Bene, l'unione dell'idea con la realtà, del semplice col molteplice, dell'infinito col finito, è un dover essere, non già fusione bella e compiuta. Ma piú stretta parentela ha con la Religione; nella quale l'idea viene pensata come l'abisso della vita, in cui la nostra coscienza singola si deve perdere per diventare essenziale (*wesentlich*): nel bello e nell'arte, invece, l'Idea viene riconosciuta in quanto scioglie in sé il mondo delle distinzioni tra universale e particolare, e si pone al posto di esso. L'attività artistica è piú che teoretica: è un pratico, ma realizzato e perfetto; l'arte, perciò, appartiene, non già alla filosofia teoretica (come, secondo il Solger, il Kant aveva creduto), ma alla pratica. Essa, dovendosi congiungere per un lato con l'infinito, non può avere come oggetto la natura volgare: nel ritratto, p. e., l'arte non c'è piú; e a ragione gli antichi hanno scelto di preferenza, come oggetto delle loro sculture, il mondo degli dei e degli eroi, perché ogni deità, anche nella sua forma limitata e particolare, esprime una determinata modificazione dell'Idea [2].

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 186-200. [2] Op. cit., pp. 48-55.

G. G. F. Hegel.

Il medesimo concetto dell'arte presenta la filosofia dell'Hegel. Ben sappiamo che si sogliono porre profonde differenze tra lo Schelling, il quale imponeva all'arte le astratte idee platoniche, e l'Hegel, che si rivolgeva all'idea concreta; e, come il Solger dallo Schelling, così l'Hegel si sentiva diverso da entrambi. Ma, poco curiosi delle varietà e sfumature, che l'Estetica mistica assunse in ciascuno di questi scrittori, ci preme porre in luce la loro sostanziale identità, cioè, per l'appunto, quel comune misticismo e arbitrarismo, che costituisce, in questo campo, la loro posizione storica fondamentale. — Chi apra la *Fenomenologia* e la *Filosofia dello spirito*, non si aspetti che vi si parli dell'arte là dove si analizzano i gradi dello Spirito teoretico e si definiscono la sensibilità e l'intuizione, il linguaggio e la simbolica, e i varî gradi della fantasia e del pensiero. L'Arte è aggregata, invece, alla sfera dello Spirito assoluto, insieme con la Religione e con la Filosofia [1]. L'Hegel stesso ricorda come precursori il Kant, lo Schiller, lo Schelling e il Solger. E, se nega recisamente all'arte il cómpito di rappresentare il concetto astratto, dallo stesso modo onde si esprime, traspare subito l'intenzione di assegnarle, invece, la rappresentazione del concetto concreto. In questa affermazione di un concetto concreto, che il pensiero ordinario e scientifico non conosce, è tutto l'Hegel. « In verità (egli dice), nessun concetto, ai nostri tempi, l'ha passata peggio del concetto in sé e per sé; giacché per concetto si suole comunemente intendere un'astratta determinazione e unilateralità del rappresentare o del pensiero intellettivo, con cui naturalmente non si può pensare né la totalità del vero né la bellezza in sé concreta » [2]. A questo regno del concetto con-

L'arte nella sfera dello spirito assoluto.

---

[1] *Encykl. d. phil. Wiss.*, §§ 557-63.

[2] *Vorles. üb. Æsth.* (ed. cit.), I, p. 118.

creto appartiene l'arte. È una delle tre forme, nelle quali si raggiunge la libertà dello spirito; anzi, è la prima, quella del sapere immediato, sensibile, oggettivo; la seconda è la religione, la coscienza rappresentativa con l'adorazione, elemento estraneo alla semplice arte; la terza è la Filosofia, libero pensiero dello spirito assoluto[1]. Bellezza e verità sono la medesima cosa, e insieme distinte. « Il Vero è l'Idea come Idea, secondo il suo in-sé e il suo principio universale, e in quanto viene pensata come tale. Nel Vero non c'è la sua esistenza sensibile e materiale: il pensiero vi contempla solo l'idea universale. Ma l'Idea deve anche realizzarsi esternamente, e conquistare una determinata esistenza effettiva. Anche il Vero, come tale, esiste; ma quando, nella sua determinata esistenza esterna, esso è immediatamente per la coscienza, e il concetto resta immediatamente uno con l'apparenza esterna, l'Idea non è solo vera, ma bella. Il bello si definisce, perciò, come l'apparire sensibile dell'Idea »[2]. L'Idea è il contenuto dell'arte; la configurazione sensibile e immaginativa è la forma di essa. Questi due lati debbono compenetrarsi e formare una totalità; ma prima condizione di ciò è che il contenuto, destinato a diventare opera d'arte, si mostri in sé stesso capace di tale trasformazione. Altrimente, si avrebbe soltanto una cattiva unione: forma poetica con contenuto prosaico e disadatto[3]. Attraverso la forma sensibile deve trasparire un contenuto ideale: la forma stessa viene, a questo modo, spiritualizzata[4]. La fantasia artistica non è l'immaginazione, passiva e ricettiva; non si arresta alle forme della realtà sensibile: ricerca l'interna verità e razionalità del reale. « Questa razionalità dell'oggetto da lui scelto non deve esser sola, nella coscienza dell'artista, a commo-

La bellezza come apparizione sensibile dell'Idea.

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 129-33.
[2] Op. cit., I, p. 141.
[3] Op. cit., I, p. 89.
[4] Op. cit., I, pp. 50-1.

verlo; l'artista deve aver ben meditato l'essenziale e il vero in tutta la loro estensione e profondità. Giacché, senza riflessione, l'uomo non può diventare conscio di ciò ch'è in lui, e, in ogni grande opera d'arte, si osserva che la materia è stata pensata e ripensata per tutti i versi. Dalla leggerezza della fantasia non esce nessuna prospera opera d'arte » [1]. A torto si crede che il poeta e l'artista in genere debbano avere soltanto intuizioni: « un vero poeta deve, prima e durante l'esecuzione dell'opera, riflettere e pensare » [2]. Resta, per altro, sempre inteso, che il pensiero del poeta non prende la forma dell'astrazione.

L'Estetica dell'idealismo metafisico, e il baumgartianismo.

Da parecchi critici è stato detto che il movimento estetico dallo Schelling all'Hegel è un risorgere del baumgartianismo, con la veduta, che gli è insita, dell'arte quale mediatrice di concetti filosofici [3]; e si è ricordato che uno schellinghiano, Fr. Ast, trascinato dalla tendenza del sistema, ebbe a porre come forma suprema dell'Arte, non già, secondo si soleva, il dramma, ma la poesia didascalica [4]. Ciò (quando si prescinda da qualche aberrazione individuale e accidentale) non è esatto: quei filosofi sono avversarî della veduta intellettualistica e moralistica, e spesso espliciti e risoluti polemisti contro di essa. « La produzione estetica (dice lo Schelling) è, nel suo principio, una produzione assolutamente libera..... Questa indipendenza da ogni fine estraneo fa la santità e purità dell'arte, onde essa respinge ogni alleanza con ciò ch'è semplice piacere, alleanza che appartiene alla barbarie, o con l'utile, che non può essere domandato all'arte se non in un tempo in cui la forma più elevata dello spirito umano viene riposta nelle scoperte eco-

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 854-55.

[2] *Encykl.*, § 450.

[3] Danzel, *Æsth. d. hegel. Sch.*, p. 62; Zimmermann, *G. d. Æ.*, pp. 698-7; J. Schmidt, *L. u. B.*, pp. 108-5; Spitzer, *Krit. St.*, p. 48.

[4] Fr. Ast, *System der Kunstlehre*, Lipsia, 1805: cfr. Spitzer, l. c., p. 48.

nomiche. Per le stesse ragioni, essa ripugna ad allearsi con la morale, e si tiene lontana perfino dalla scienza, la quale, pel suo disinteresse, le è piú prossima, ma che ha il suo scopo fuori di sé medesima, e deve, perciò, in definitiva, servire come mezzo a ciò ch'è piú elevato di lei, all'arte »[1]. E l'Hegel dice che « l'arte non contiene l'universale come tale ». « Se lo scopo dell'istruzione è trattato come scopo, in modo che la natura del contenuto rappresentato appaia per sé direttamente, come proposizione astratta, riflessione prosaica, dottrina generale, e non sia soltanto indirettamente contenuta e implicita nella forma artistica concreta; con siffatta separazione, la forma sensibile e immaginativa, che è la vera costitutrice dell'opera d'arte, diventa ornamento ozioso, involucro (*Hülle*) posto come semplice involucro, parvenza posta come semplice parvenza. Con ciò, viene alterata la natura stessa dell'opera d'arte; la quale deve presentare all'intuizione, non già un contenuto nella sua universalità, ma questa universalità individualizzata, diventata un singolo sensibile »[2]. Cattivo segno, quando un artista si accinge all'opera, movendo, non già dalla pienezza della vita (*Ueberfülle des Lebens*), ma da una serie d'idee astratte[3]. L'arte ha il suo scopo in sé stessa, nel presentare la verità in forma sensibile; qualsiasi altro scopo le è del tutto estraneo[4]. — Ora, si potrà dimostrare che quei filosofi, allontanando l'arte dalla pura rappresentazione e fantasia, e facendola in qualche modo portatrice del concetto, dell'universale, dell'infinito, non avevano aperta innanzi altra via di scampo se non il baumgartianismo. Ma questa dimostrazione moverebbe dal presupposto e dal dilemma che l'arte, se non è pura fantasia,

---

[1] *System d. transcend. Idealismus* (1800), P. VI, § 2; in *Werke*, sez. I, vol. III, pp. 622-3.
[2] *Vorles. üb. d. Æsth.*, I, pp. 66-7.
[3] Op. cit., I, p. 353.
[4] Op. cit., I, p. 72.

debba essere sensualità e subordinata alla razionalità; cioè proprio da quel presupposto e dilemma che i metafisici idealisti negavano. La via di scampo da essi tentata era in una facoltà, né fantasia né intelletto, ma partecipe d'entrambe; nell'intuizione intellettuale o intelletto intuitivo, nella fantasia mentale di Plotino. Cadevano forse nel vuoto: ma non venivano stritolati dal dilemma.

Mortalità e decadenza dell'arte nel sistema dell'Hegel.

L'Hegel accentua, piú dei suoi predecessori, il carattere conoscitivo dell'arte. Ma, appunto per ciò, va incontro a una difficoltà, che gli altri scansano alla meglio. Posta l'Arte nella sfera dello Spirito assoluto, in compagnia della Religione e della Filosofia, come mai essa si può sostenere accanto a compagne così possenti e invadenti, e specie poi accanto alla Filosofia, la quale, nel sistema hegeliano, sta alla cima di tutto lo svolgimento dello spirito umano? Se Arte e Religione adempissero a funzioni diverse dalla conoscenza dell'Assoluto, resterebbero gradi inferiori, ma necessarî e non eliminabili, dello Spirito. Concorrendo, invece, entrambe al medesimo scopo della Filosofia, permettendosi di rivaleggiare con questa, qual valore possono serbare? Nessuno, tranne, tutt'al piú, quello di fasi storiche e transitorie della vita dell'umanità. La tendenza hegeliana, com'è, in fondo, antireligiosa e razionalistica, cosí è anche antiartistica. Strana e dolorosa conseguenza, quest'ultima, per un uomo fornito di senso estetico cosí vivo e dell'arte amatore tanto fervente: quasi ripetizione del duro passo, a cui si trovò condotto Platone. Ma, come il filosofo greco, obbedendo al presunto comando della ragione, dannò la mimesi e la poesia omerica, a lui carissima; cosí il filosofo germanico non volle sottrarsi all'esigenza logica del suo sistema, e dichiarò la mortalità, anzi la morte già accaduta, dell'arte. « Abbiamo assegnato (egli dice) all'arte un posto molto elevato; ma bisogna anche ricordare che l'arte, né per contenuto né per forma,

è il modo piú elevato di recare alla coscienza dello spirito i suoi veri interessi. Appunto a cagione della sua forma, l'arte è limitata a un contenuto ristretto. Solo un certo circolo e un certo grado della verità è capace di essere esposto in opere d'arte: una verità, cioè, che possa essere trasfusa nel sensibile e apparire in esso adeguatamente, quali sono gli dei ellenici. Vi ha, per contrario, una concezione piú profonda della verità, in cui questa non appare cosí affine e amica al sensibile da poter essere accolta ed espressa in modo acconcio in quel materiale. Di tale sorta è la concezione cristiana della verità; e, quel ch'è piú, lo spirito nel nostro mondo moderno, e, piú precisamente, quello della nostra religione e del nostro svolgimento razionale, sembra avere oltrepassato il punto, nel quale l'arte è il modo massimo di apprendere l'Assoluto. La peculiarità della produzione artistica e delle sue opere non contenta piú il nostro bisogno piú alto... Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato l'arte bella ». Di ciò si sogliono comunemente addurre varie ragioni, specie il prevalere degli interessi materiali e politici; ma la vera (dice l'Hegel) consiste nell'inferiorità del grado dell'arte rispetto a quello del pensiero puro. « L'arte, nella sua piú alta destinazione, è, e resta per noi, un passato »; e, appunto perché stadio ormai esaurito, se ne può fare finalmente la compiuta filosofia [1]. L'Estetica dell'Hegel è, perciò, un elogio funebre: passa a rassegna le forme successive dell'arte, ne mostra i gradi progressivi di consunzione interna, e le compone tutte nel sepolcro, con l'epigrafe scrittavi sopra dalla Filosofia.

Il romanticismo e l'idealismo metafisico avevano messo l'arte tanto in su, tanto nelle nuvole, da dover finire, di necessità, con l'accorgersi che, cosí in alto, non serviva piú a nulla.

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 13-6.

X

Schopenhauer ed Herbart

Niente, forse, mostra meglio come questa concezione fantasiosa dell'arte rispondesse allo spirito del tempo (e non solo alla voga letteraria e scientifica, ma anche alle condizioni sociali, che si esprimevano nel movimento romantico), quanto il fatto che anche gli avversarî delle filosofie dello Schelling, del Solger e dell'Hegel, o son d'accordo, in genere, in quella concezione, o, pur credendo di esserne lontani, riescono a essa involontariamente.

Il misticismo estetico negli avversarî dell'idealismo.

Ognuno sa con quanta assenza, diciamo cosí, di *phlegma philosophicum* Arturo Schopenhauer combattesse lo Schelling, l'Hegel e tutti i ciarlatani, tutti i « professori », che s'erano divisi l'eredità del Kant. Ebbene, qual'è la teoria dell'arte, da lui accettata e svolta? Una teoria, che muove, appunto come nell'Hegel, dalla differenza tra il concetto ch'è astrazione, e il concetto ch'è concretezza, ch'è Idea. Le idee dello Schopenhauer sono quelle platoniche, e, nella forma particolare in cui l'autore le presenta, somigliano piuttosto alle idee dello Schelling che non all'Idea dell'Hegel. Lo Schopenhauer si dà molta pena a definirle e distinguerle dai concetti intellettuali. Di certo (egli osserva), le une e gli altri hanno qualcosa di comune, essendo unità che rappresentano una pluralità di cose reali. Ma « il concetto è astratto e discorsivo, completamente indeterminato nella sua sfera

A. Schopenhauer.

Le idee come oggetto dell'arte.

e rigorosamente preciso soltanto nei suoi limiti; l'intelletto basta a comprenderlo e concepirlo; le parole, senz'altro intermediario, l'esprimono; la sua definizione lo esaurisce del tutto. L'idea, per contrario, che si può rigorosamente definire il rappresentante adeguato del concetto, è assolutamente intuitiva; e, benché rappresenti un'infinità di cose particolari, non è, per questo, meno determinata in tutti i suoi lati. L'individuo, come individuo, non può conoscerla; per concepirla, deve spogliarsi di ogni volontà, di ogni individualità, ed elevarsi allo stato di soggetto conoscente puro. Essa si raggiunge, dunque, solo dal genio, o da chi, per una elevazione della sua forza conoscitiva, dovuta di solito al genio, si trova in una disposizione geniale ». « L'idea è l'unità, diventata pluralità per mezzo dello spazio e del tempo, forme della nostra appercezione intuitiva: il concetto, per contrario, è l'unità estratta dalla pluralità, per mezzo dell'astrazione, ch'è procedimento del nostro intelletto: il concetto può dirsi *unitas post rem*; l'idea, *unitas ante rem* »[1]. Di solito, lo Schopenhauer chiama le idee generi delle cose; una volta, per altro, nota che le idee sono specie, e non generi: i generi sono semplici concetti; vi sono specie naturali, ma soltanto generi logici[2]. L'origine di questa illusione psicologica delle idee o tipi delle cose, è, sempre, nel mutare in realtà vivente le empiriche classificazioni delle scienze naturali. Volete veder le idee? Guardate (dice lo Schopenhauer) le nuvole che percorrono il cielo; guardate un ruscello che si dirompe sui sassi; guardate il ghiaccio che si cristallizza sui vetri, disegnando forme di alberi o di fiori. Le figure delle nuvole, le ondate e i capricci dell'acqua del ruscello, le con-

---

[1] *Welt als Wille u. Vorstellung*, 1819 (in *Sämmtl. Werke*, ed. Grisebach, vol. I), l. III, § 49.

[2] *Ergänzungen* (ed. Grisebach, vol. II), c. 29.

figurazioni dei cristalli, esistono per noi, osservatori individuali; ma, in sé, sono indifferenti. Quelle nuvole sono, in sé, vapore elastico; quel ruscello obbedisce al peso ed è un fluido incompressibile, perfettamente mobile e trasparente, amorfo; quel ghiaccio obbedisce alle leggi della cristallizzazione: in tali determinazioni consistono le loro idee [1]. Le quali sono l'oggettivazione immediata della volontà nei suoi varî gradi; e, perciò, l'arte ritrae esse, e non le loro copie sbiadite, le cose reali. Onde Platone aveva ragione per un verso e torto per un altro; e lo Schopenhauer lo giustifica e condanna al modo stesso, che avevano fatto, nell'antichità, Plotino, e, pochi anni prima, l'aborrito Schelling [2]. Ciascun'arte ha per cómpito una speciale categoria d'idee. L'architettura facilita la chiara intuizione di quelle costituenti i gradi inferiori dell'oggettivazione, pesantezza, coesione, resistenza, durezza, proprietà generali della pietra, certe combinazioni di luce; altri di tali gradi bassi sono elaborati dall'idraulica. Il giardinaggio e (curioso accoppiamento) la pittura di paesaggio, rappresentano le idee della natura vegetale. Vengono in séguito la scultura e la pittura di animali, le quali rappresentano quelle della zoologia. La pittura di storia e le forme piú alte della scultura ritraggono la bellezza del corpo umano. La poesia ha per oggetto proprio l'idea dell'uomo [3]. La musica, infine (e qui lo Schopenhauer dà una delle sue piú belle prove di sveltezza), la musica è fuori della gerarchia delle altre arti. Lo Schelling, come abbiamo visto, la considerava rappresentazione del ritmo stesso dell'universo [4]. Lo Schopenhauer, poco diversamente, afferma che essa

---

[1] *Welt a. W. u. V.*, III, § 35.
[2] Si veda sopra, pp. 334-5.
[3] *Welt a. W. u. V.*, III, §§ 42-51.
[4] Si veda sopra, p. 337.

esprime, non già le idee, ma, parallelamente a queste, la Volontà stessa. Le analogie tra la musica e il mondo, tra le note fondamentali e la materia bruta, la gamma e la scala delle specie, la melodia e la volontà cosciente, gli fanno concludere che quest'arte è, non solo un'aritmetica, come parve al Leibniz, ma a dirittura una metafisica: *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* [1].

La catarsi estetica.

E, presso lo Schopenhauer, non meno che presso gl'idealisti suoi predecessori, l'arte è beatificante. Essa è il fiore della vita; il contemplatore artistico, come si è detto, è, non più individuo, ma soggetto conoscente puro, libero, affrancato dalla volontà, dal dolore, dal tempo [2].

Accenni di una migliore teoria nello Schopenhauer.

Certo, in questo sistema, si trovano qua e là addentellati per una migliore e più profonda trattazione dell'arte. Lo Schopenhauer, il quale sapeva essere a volte analista lucido e acuto, nota con insistenza che all'idea, alla contemplazione artistica, si applicano non già le forme dello spazio e del tempo, ma la sola forma generale della rappresentazione [3]. Da ciò avrebbe potuto dedurre che l'arte, non che grado superiore e straordinario della coscienza, ne è anzi il grado più immediato, quello che, nella sua ingenuità originaria, precede anche la comune percezione coi suoi collocamenti nella serie spaziale e temporale. Affrancarsi dalla percezione comune, vivere nella fantasia, significa, non già salire alla platonica contemplazione delle idee, ma ridiscendere nell'immediatezza dell'intuizione, ridiventare fanciulli, come aveva osservato il Vico. D'altra parte, lo Schopenhauer aveva cominciato a sottomettere a critica spregiudicata le categorie kantiane; e le due forme dell'intuizione non lo contentavano, e sentí il bisogno di ag-

---

[1] *Welt a. W. u. V.*, § 53.

[2] Op. cit., § 84.

[3] Op. cit., § 32.

giungere loro una terza, la causalità [1]. Si noti, infine, ch'egli istituisce da capo il paragone tra arte e storia, con questo vantaggio sugli idealisti escogitanti una filosofia della storia: che a lui la storia appariva irriducibile a concetti, contemplazione dell'individuale e, perciò, non-scienza. Insistendo nel paragone tra storia e arte, avrebbe trovato qualcosa di meglio della soluzione a cui si arresta; cioè che la materia della storia è il particolare nella sua particolarità e contingenza, e quella dell'arte, ciò che è, ed è sempre, identico [2]. Se non che, lo Schopenhauer a codesti buoni avviamenti di ricerca feconda preferí eseguire una variazione sul motivo generale prediletto al suo tempo.

G. F. Herbart.

Ma ciò che meno vi aspetterebbe è il dover riconoscere che perfino un arido analizzatore, il nemico implacabile dell'idealismo, della dialettica e delle costruzioni speculative, il capo della scuola cosí detta realistica o della filosofia esatta nella Germania del secolo XIX, Giovanni Federico Herbart, allorché si fa a stabilire un'Estetica, diventa, sebbene alquanto diversamente, non meno mistico dei suoi avversarî. Come parla savio nel manifestare i suoi propositi metodici! L'Estetica (dice) non deve sopportare la pena delle colpe in cui è caduta la Metafisica; conviene indagarla per sé stessa, prescindendo dalle ipotesi circa l'universo. E non bisogna neppure confonderla con la Psicologia, e descrivere le commozioni destate dai contenuti dell'arte, quelle del patetico o del comico, della tristezza o dell'allegria; quando si tratta, invece, di stabilire che cosa costituisce il carattere dell'arte e la peculiarità del fatto estetico, e che cosa sia il bello. Analizzare casi particolari di bellezza, e registrare ciò ch'essi ci rivelano; ecco la via della salute. — Propositi e promesse, che hanno

---

[1] *Kritik d. kantischen Philosophie*, in append. all'op. cit., pp. 558-576.
[2] *Ergänzungen*, c. 38.

ingannato molti sull'indole dell'Estetica herbartiana. Ma *ce sont là jeux de princes*: si faccia attenzione, e si vedrà che cosa fosse per l'Herbart l'analisi dei casi particolari, e come sapesse tenersi lontano dalla Metafisica.

La Bellezza pura e i rapporti formali.

Per lui, la bellezza consiste in relazioni; relazioni di toni, di colori, di linee, di pensieri, di volontà: l'esperienza deve dirci quali di queste sieno belle; e la scienza estetica si esaurisce nell'enumerare tutti i rapporti fondamentali (*Musterbegriffe*), da cui derivano i casi particolari di bellezza. Se non che, questi rapporti fondamentali non sono, per l'Herbart, d'indole fisiologica, e non possono osservarsi empiricamente, p. e., in un gabinetto di psicofisica. Per disingannarsi, basterebbe notare che, tra quei rapporti, sono enumerati non solo toni, linee o colori, ma anche pensieri e volontà, e che essi, quindi, vengono estesi ai fatti morali non meno che agli oggetti dell'intuizione esterna. Ma l'Herbart dice in modo esplicito: « Nessuna vera bellezza è sensibile, quantunque, nell'intuizione di essa, sogliano, in molti casi, precedere e seguire impressioni sensibili »[1]. Il bello si distingue profondamente dal piacevole, perché questo non ha bisogno di una rappresentazione, laddove esso consiste in rappresentazioni di rapporti, che vengono seguíti immediatamente, nella coscienza, da un giudizio, da un'appendice (*Zusatz*), esprimente un'approvazione incondizionata (« *es gefällt!* »). E, laddove il piacevole e lo spiacevole, « nel progresso della cultura, diventano via via cose fuggevoli e di poca importanza, il Bello risalta sempre più come qualcosa di permanente e fornito di valore innegabile »[2]. Il giudizio del gusto è universale, eterno, immutabile. « La rappresenta-

---

[1] *Einleitung in die Philosophie*, 1813, in *Werke*, ed. Hartenstein, vol. I, p. 49.

[2] Op. cit., pp. 125-8.

zione completa (*vollendete Vorstellung*) dei medesimi rapporti si tira dietro sempre il medesimo giudizio, al modo stesso che il principio porta con sé la conseguenza; il che ha luogo in tutti i tempi e fra tutte le circostanze, condizioni e complicazioni che presentano ciò che è particolare di varî casi, come regola apparentemente universale. Posto che gli elementi di una relazione sono concetti universali, è chiaro che, quantunque, nel giudicare, viene pensato solo il contenuto di questi concetti, il giudizio deve avere tuttavia una sfera tanto larga quant'è quella comune ai due concetti »[1]. Per l'Herbart, i giudizî estetici sono la classe generale, che comprende in sé, come sottoclasse, i giudizî etici. « Dalle altre bellezze si stacca la Moralità, come ciò che non solo è cosa di valore, ma determina lo stesso valore incondizionato delle persone »; e dalla moralità, il diritto[2]. Le cinque idee etiche, che guidano la vita morale (della libertà interna, della perfezione, della benevolenza, dell'equità e del diritto), sono cinque idee estetiche, o, meglio, sono concetti estetici, applicati ai rapporti della volontà.

L'arte come somma di contenuto e forma.

L'arte egli considera quale fatto complesso, risultante da un elemento extraestetico, che ha valore logico, o psicologico, o altro che sia: il contenuto; e da un elemento propriamente estetico, ch'è applicazione dei concetti estetici fondamentali: la forma. L'uomo cerca il trattenimento, l'istruzione, il commovente, il maestoso, il ridicolo; e « tutte queste cose vengono mescolate col bello, per procurare all'opera favore e interesse. Il bello si colora cosí variamente, diventando grazioso, magnifico, tragico, comico; e può diventare tutte queste cose, giacché il giudizio estetico, per sé calmo e sereno, comporta l'accom-

---

[1] *Allgemeine praktische Philosophie*, in *Werke*, VIII, p. 25.

[2] *Einleitung*, p. 128.

pagnamento delle piú varie eccitazioni d'animo, a lui estranee »[1]. Ma tutte queste cose non hanno che vedere con la bellezza. Per trovare il bello e brutto oggettivo, bisogna prescindere da tutti i predicati concernenti il contenuto. « Per riconoscere il bello e brutto oggettivo nella poesia, dovrebbero dimostrarsi differenze di tali e tali pensieri, e il discorso aggirarsi su pensieri; per riconoscerli nella plastica, bisognerebbe dimostrare differenze di tali e tali contorni, e il discorso aggirarsi su contorni; per riconoscerli nella musica, dovrebbero dimostrarsi differenze di tali e tali toni, e il discorso aggirarsi su toni. Ora, i predicati: magnifico, amabile, grazioso e simili, non contengono niente di toni, contorni, pensieri; e, perciò, non fanno conoscere nulla del bello oggettivo, né nella Poesia, né nella Plastica, né nella Musica. Valgono, invece, a favorire la credenza che vi sia un bello oggettivo, al quale pensieri, contorni, toni sieno tutti egualmente accidentali, e a cui sia possibile avvicinarsi, con l'accogliere in sé impressioni poetiche, plastiche, musicali e simili, lasciare sparire gli oggetti, e abbandonarsi soltanto alla commozione dell'animo »[2]. Tutt'altro è il giudizio estetico, il « freddo giudizio del conoscitore d'arte », che considera soltanto la forma, ossia i rapporti formali oggettivamente gradevoli. In questo prescindere dal contenuto, per contemplare la sola forma, è la vera catarsi, che l'arte produce. Il contenuto è transitorio, relativo, soggetto alle leggi della morale, giudicabile dal punto di vista di questa; la forma è perenne, assoluta, libera[3]. L'arte concreta può essere somma di due o piú valori; ma il fatto estetico è solo forma.

---

[1] *Einleitung*, p. 162.
[2] Op. cit., pp. 129-30.
[3] Op. cit., p. 163.

L'Herbart e il pensiero kantiano.

A chi passi oltre le apparenze e trascuri le diversità della terminologia, non isfuggirà la grande somiglianza tra la dottrina estetica herbartiana e quella kantiana. Nell'Herbart si ritrova la distinzione tra bellezza libera e bellezza aderente, tra ciò ch'è forma e ciò ch'è stimolo sensuale (*Reiz*), aggiunto alla forma; l'affermazione dell'esistenza di una bellezza pura, oggetto di giudizî necessarî e universali, quantunque non discorsivi; e, perfino, un certo collegamento della bellezza con la moralità, dell'Estetica con l'Etica. L'Herbart è, forse, per questa parte, il piú rigoroso seguace e continuatore del pensiero del Kant, la dottrina del quale contiene in germe la sua. Egli stesso si definí una volta « un kantiano, ma dell'anno 1828 »; e disse giusto, anche nel fissare il divario dei tempi. Il Kant, tra gli errori e le incertezze del suo pensiero estetico, è ricco di suggestioni e sparge semi fecondi: appartiene a un periodo, in cui la filosofia è ancora giovane e plasmabile. L'Herbart, venuto piú tardi, è secco e unilaterale. Del pensiero del Kant prende tutto il falso e lo riduce a sistema. I romantici e gli idealisti metafisici avevano, se non altro, unificata la teoria del bello e quella dell'arte; distrutta la veduta meccanica e rettorica; messi in rilievo, sia pure esagerando, alcuni caratteri spiccati dell'attività artistica. L'Herbart restaura la veduta meccanica, ripristina la dualità, e ci dà un bislacco, compassato, infecondo misticismo, privo di ogni alito artistico.

XI

Federico Schleiermacher

Giunti a questo punto, possiamo renderci conto esatto del significato e del valore della celebre lotta, che si agita oramai da un secolo in Germania, tra l'Estetica del contenuto (*Gehaltsaesthetik*) e l'Estetica della forma (*Formaesthetik*); lotta che ha dato luogo a vasti lavori di Storia dell'Estetica, condotti sotto l'uno o sotto l'altro aspetto, e che prende origine precisamente nell'opposizione dell'Herbart all'idealismo dello Schelling, dell'Hegel e dei loro compagni e seguaci. « Forma » e « contenuto » sono tra le parole di più diverso significato nella terminologia filosofica, e, specie, in quella estetica. Talvolta, proprio ciò che uno chiama forma, è chiamato, da un altro, contenuto. Si trova citato spesso dagli herbartiani, in loro appoggio, il detto dello Schiller: che il segreto dell'arte consista « nel cancellare il contenuto mediante la forma ». Ma che cosa è di comune tra la « forma » dello Schiller, con cui la potenza estetica viene accostata all'energia morale e intellettiva, e la « forma » dell'Herbart, la quale non penetra e domina, ma veste e adorna un contenuto? L'Hegel, d'altra parte, chiama spesso « forma » ciò che lo Schiller avrebbe chiamato « materia » (*Stoff*), ossia il materiale sensibile, che l'energia spirituale deve pervadere. Il « contenuto » dell'Hegel è l'Idea, la verità metafisica, elemento

L'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Significato di questo contrasto.

costitutivo della bellezza; il « contenuto » dell'Herbart è l'elemento, cosí passionale come intellettuale, estrinseco al bello. L'Estetica della « forma », in Italia, è l'Estetica dell'attività espressiva; la forma non è né veste, né idea metafisica, né materiale sensibile, ma potenza rappresentativa o fantastica, formatrice delle impressioni: eppure, s'ode talvolta confutare questo formalismo estetico italiano con gli argomenti, coi quali si combatte il formalismo estetico tedesco, cosa del tutto diversa. E cosí via. — Ma oramai, avendo esposto direttamente il pensiero degli estetici post-kantiani, possiamo valutare le loro antitesi senza chiedere lume alla confusionaria terminologia, senza lasciarci ingannare dalle bandiere da essi innalzate. E l'antitesi tra Estetica del contenuto ed Estetica della forma; tra Estetica dell'idealismo ed Estetica del realismo; tra l'Estetica dello Schelling, del Solger, dell'Hegel e dello Schopenhauer e quella dell'Herbart, ci apparisce qual'è realmente: antitesi in famiglia tra due concezioni dell'arte confluenti, alla fine, in un comune misticismo, benché la prima di esse sia molto prossima alla verità e la seconda ne rimanga assai lontana.

La prima metà del secolo XIX fu, in Germania, epoca di molte e risonanti formole filosofiche: soggettivista, oggettivista, soggettivo-oggettivista; astratto, concreto, astratto-concreto; idealista, realista, idealista-realista. Tra il panteismo e il teismo, il Krause inseriva, allora, il suo pan-en-teismo. — In tutto questo frastuono, in cui i mediocri strepitavano piú dei valenti e si attenevano alla loro sola proprietà, le parole, non è maraviglia che qualche pensatore modesto e schietto, qualche filosofo che meditava sulle cose, ricevesse la peggio, e restasse inascoltato, inefficace, confuso tra la folla rumorosa, e contrassegnato da una falsa etichetta. Questo, per l'appunto, ci sembra fosse il caso di Federico Schleiermacher, la cui dottrina este-

Federico Schleiermacher.

tica è tra le meno conosciute, quantunque sia, forse, la piú notevole di quel periodo.

Errati giudizî intorno a lui.

Lo Schleiermacher tenne per la prima volta un corso di Estetica, nel 1819, nell'Università di Berlino: da allora cominciò a occuparsi seriamente dell'argomento, con l'intenzione di scriverci sopra un libro. Rifece il corso nel 1825 e, ancora, nel 1832-33; ma la morte, accaduta l'anno seguente, gl'impedí di eseguire il suo proposito letterario. Solo documento che ci resti delle sue meditazioni estetiche sono, dunque, le lezioni, raccolte dagli scolari, e pubblicate nel 1842 [1]. — Uno storico herbartiano dell'Estetica, lo Zimmermann, è addirittura feroce contro questo volume postumo dello Schleiermacher; e, dopo averlo malmenato e satireggiato per una ventina di pagine, finisce col domandare: perché mai gli scolari hanno voluto disonorare la memoria dell'insigne uomo, pubblicando uno scartafaccio « tutto giuochi di parole, sottigliezze sofistiche e colpi di mano dialettici? » [2]. Né molto piú benevolo è lo storico idealistico Hartmann; il quale dice che quell'opera « è un informe guazzabuglio, in cui, tra molte trivialità, moltissime mezze verità e storture, si trovano alcune buone osservazioni »; che, per rendere sopportabile la lettura di « questa untuosa predica del pomeriggio, fatta da un predicatore indebolito dagli anni », converrebbe ridurla alla quarta parte; che, « in punto di principî fondamentali », essa è affatto infruttuosa, non offrendo nulla di nuovo rispetto all'idealismo concreto, rappresentato dall'Hegel e da altri; e, in ogni caso, non sembra « che si possa aggregare ad altro indirizzo se non a quello hegeliano, a cui lo Schleiermacher reca contributi di secondaria impor-

---

[1] *Vorlesungen üb. Æsthetik*, pubbl. dal Lommatsch, Berlino, 1842 (*Werke*, sez. III, t. VII).

[2] Zimmermann, *G. d. Æ.*, pp. 608-634.

tanza »; osserva ancora, che lo Schleiermacher era teologo, e, in fatto di filosofia, piú o meno dilettante[1]. Ora, non si può negare, di certo, che la dottrina dello Schleiermacher ci sia pervenuta in forma affatto grezza e tutt'altro che esente da incertezze e contradizioni; e, quel che piú importa, che in qualche parte di essa si senta l'influsso, non benefico, della metafisica del tempo. Ma, accanto a questi difetti, quanta forza di metodo veramente scientifico e filosofico; quanti capisaldi stabiliti con sicurezza; quanta copia di nuove verità, e di difficoltà e problemi, fino allora non posti o non rilevati!

Lo Schleiermacher verso i suoi predecessori.

Lo Schleiermacher giudicava l'Estetica indirizzo affatto moderno di pensiero; tra la Poetica di Aristotele, impigliata ancora nell'empirismo della precettistica, e ciò che nel secolo XVIII tentò il Baumgarten, la differenza è profonda. Lodava il Kant, per aver fatto rientrare davvero, e pel primo, l'Estetica tra le discipline filosofiche; e riconosceva che nell'Hegel la funzione artistica aveva ottenuta la maggiore esaltazione, essendo stata connessa, e quasi parificata, con la religione e con la filosofia. Ma non era soddisfatto né della scuola baumgartiana, degenerata nell'assurdo sforzo di costruire una scienza o teoría del piacere sensibile; né del punto di vista kantiano, che faceva oggetto principale di considerazione il gusto; né della filosofia del Fichte, nella quale l'arte diventava una Pedagogica; né dell'indirizzo piú largamente seguíto, che faceva centro dell'Estetica il vago ed equivoco concetto del Bello. Gli piaceva lo Schiller, perché aveva rivolta l'attenzione piuttosto sul momento della spontaneità o produttività artistica; e faceva merito allo Schelling di avere data importanza alle arti figurative, le quali meno della poesia si prestano alle illusorie e false interpe-

[1] E. von Hartmann, *Deutsche Æsth. s. Kant*, pp. 156-169.

trazioni del fine moralistico[1]. E, dopo aver escluso, nel modo piú netto, dalla considerazione estetica lo studio delle regole pratiche (empiriche e, perciò, irriducibili a scienza), assegnava a cómpito della sua indagine il posto spettante all'attività artistica nell'Etica[2].

Posto della Estetica nella sua Etica.

Per non cadere in equivoco a cagione di questa terminologia, si deve ricordare che la filosofia dello Schleiermacher si tripartisce in Dialettica, Etica e Fisica. La Dialettica corrisponde all'ontologia; la Fisica abbraccia tutte le scienze di fatti naturali; l'Etica, lo studio di tutte le libere attività umane: lingua, pensiero, arte, religione, moralità. Etica, insomma, è per lui, non già soltanto la scienza della moralità, ma ciò che altri chiama Psicologia, e altri, ancora meglio, Scienza o Filosofia dello spirito. Dato questo chiarimento, il punto di partenza dello Schleiermacher apparirà il solo giusto e ammessibile. Né desterà maraviglia ch'egli discorra di volontà, di atti volontarî e cosí via, dove altri avrebbe semplicemente parlato di attività o energia spirituale: anche siffatte parole sono adoperate in significato piú generale di quello, ristretto, che hanno nella filosofia pratica.

L'attività estetica come immanente e individuale.

Tra le attività umane si può fare una doppia distinzione. Ve ne sono, anzitutto, che si suppongono costituite allo stesso modo in tutti gli uomini (p. e., l'attività logica), e che si chiamano attività d'identità; ve ne sono altre, per le quali si presuppone la diversità, e che si chiamano attività della differenza o individuali. Vi sono, inoltre, attività che si esauriscono nella vita interna, e altre che si realizzano nel mondo esterno: attività immanenti e attività pratiche. A quale delle due classi, in ciascuno dei due ordini, appartiene l'attività artistica?

---

[1] *Vorles. üb. Æsthetik*, pp. 1-30.

[2] Op. cit., pp. 35-51.

Senza dubbio, essa si svolge diversamente: se non proprio secondo ciascuno individuo, certo secondo i varî popoli e nazioni; e appartiene, perciò, alle attività della differenza, a quelle individuali [1]. E, quanto alle altre partizioni, è vero che l'arte si realizza anche nel mondo esterno; ma questo fatto è qualcosa di sopraggiunto (« *ein später Hinzukommendes* »), « che sta rispetto all'interno come la comunicazione del pensiero, per mezzo della parola o della scrittura, sta al pensiero stesso »: la vera opera d'arte è l'immagine interna (« *das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk* »). Si potrebbero addurre eccezioni, come quella della mimica; ma sarebbero soltanto apparenti. Tra un uomo irritato nella realtà e un altro che rappresenti questo stato d'animo sulla scena, c'è la differenza che l'ira, nel secondo, appare misurata e, perciò, bella; ossia che, nell'animo dell'attore, tra il fatto passionale e la manifestazione fisica, si è interposta l'immagine interna [2]. L'attività artistica « appartiene a quelle attività umane, le quali hanno questo carattere: che noi in esse presupponiamo l'individuale nella sua differenza; e appartiene, nel tempo stesso, alle attività che si svolgono essenzialmente in sé medesime e non vengono compiute in altro. L'arte, dunque, è attività immanente, nella quale si presuppone la differenza ». Interna, non pratica; individuale, non universale o logica.

Verità artistica e verità intellettuale.

Ma, se l'arte è anch'essa pensiero, ci dev'essere un pensiero in cui si presuppone l'identità e un altro in cui si presuppone la differenza. Nella poesia non si cerca la verità; o, meglio, si cerca, sí, una verità, ma tale che non abbia nulla di comune con la verità oggettiva, a cui corrisponde un essere, sia universale sia individuale (verità

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 51-54.

[2] Op. cit., pp. 55-61.

scientifica e storica). « Allorché si dice che in un carattere poetico non è verità, si esprime un biasimo per quella data poesia; ma, quando si dice che esso è inventato, che non risponde a una realtà, si dice tutt'altra cosa ». La verità del carattere poetico consiste in ciò: che i diversi modi di pensare e di operare di una persona sono rappresentati con coerenza, senza contradizioni; e, anche nel caso dei ritratti, ciò che li rende opere d'arte non è, di certo, l'esatta corrispondenza a una realtà oggettiva. Dall'arte e dalla poesia « non nasce il piú piccolo sapere » (*das Geringste vom Wissen*); « essa esprime soltanto la verità della singola coscienza ». Vi sono, dunque, « produttività di pensiero e di intuizioni sensibili, che sono opposte alle altre, giacché non presuppongono l'identità, e sono, quindi, espressione del singolo come tale » [1].

Differenza della coscienza artistica dal sentimento e dalla religione.

L'arte ha per campo l'immediata coscienza di sé (*unmittelbare Selbstbewusstsein*); la quale è da distinguere accuratamente dal pensiero o concetto dell'io, o dell'io determinato. Quest'ultimo è la coscienza dell'identità nella diversità dei momenti; l'immediata coscienza di sé è « la diversità stessa dei momenti, della quale si deve esser consapevoli, giacché la vita tutta non è altro che svolgimento della coscienza ». In questo campo, l'arte è stata confusa a volta a volta con due fatti, coi quali si trova in immediata compagnia: con la coscienza sensibile (sentimento di piacere e di dolore), e con la religione. Lo Schleiermacher, alludendo, a questo modo, da una parte ai sensualisti estetici del secolo XVIII, e, dall'altra, all'Hegel, che aveva connesse e quasi identificate arte e religione, rifiuta l'uno e l'altro punto di vista; perché piacere sensibile e sentimento religioso, quantunque diversi sotto altri

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 61-66. Cfr. *Dialektik*, ed. Halpern, pp. 54-55, 67.

aspetti, sono entrambi determinati da un fatto oggettivo (*äussere Sein*); e l'arte, invece, è libera produttività [1].

Il sogno e l'arte. Ispirazione e ponderazione.

Per meglio conoscere questa libera produttività, occorre ancora circoscrivere il campo della coscienza immediata. Qui niente ci aiuta meglio del paragone con le immagini, prodotte nello stato di sogno. Anche l'artista ha il suo stato di sogno: sogno a occhi aperti, in cui, fra le tante immagini che si producono, diventano opere d'arte solamente quelle che hanno forza sufficiente; laddove le altre costituiscono come il fondo oscuro, da cui le prime si distaccano. Tutti gli elementi essenziali dell'arte si ritrovano nel sogno, che è produzione di pensieri liberi e di intuizioni sensibili, consistenti in mere immagini. Di certo, al sogno manca qualcosa; ed esso presenta, rispetto all'arte, una differenza, la quale non si può riporre nella tecnica, esclusa già come estranea: il sogno è un fatto caotico, senza stabilità, ordine, connessione e misura. Ma, se, in quel caos, s'introduce qualche ordine, subito va cessando la differenza, e la somiglianza con l'arte si muta in identità. Questa attività interna, la quale ordina e misura, fissa e determina l'immagine, è quel che distingue l'arte dal sogno, o il sogno cangia in arte. Essa importa sovente una lotta, una fatica, un doversi opporre al corso involontario delle immagini interne; importa, cioè, riflessione o ponderazione. Ma il sogno e il cessare del sogno sono entrambi elementi indispensabili all'arte. Ci vuole produzione di pensieri e d'immagini; e, insieme, in questa produzione, misura, determinatezza e unità, « perché, altrimente, ogni immagine resterebbe confusa nell'altra, e non avrebbe fermezza ». È necessario così il momento dell'ispirazione (*Begeisterung*), come quello della ponderazione (*Besonnenheit*) [2].

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 67-77.

[2] Op. cit., pp. 79-91.

Arte e tipicità.

Ma, perché si abbia verità artistica, occorre ancora (e qui il pensiero dello Schleiermacher diventa meno esatto e sicuro), che il singolo sia accompagnato dalla coscienza della specie: né la coscienza di sé come singolo uomo è possibile, senza la coscienza umana; né un singolo oggetto è vero, se non viene riferito al suo universale. In un quadro di paesaggio, « ogni albero deve avere verità naturale, e, cioè, essere contemplato come individuo di una data specie; parimente, tutto il complesso della vita naturale e individuale deve avere un'effettiva verità di natura, e poter accordarsi insieme. Appunto perché nell'arte si mira non solo alla produzione di singole figure in sé e per sé, ma anche all'interna verità di esse, le si suole assegnare un grado elevato, come libera realizzazione di ciò in cui ogni cognizione ha il suo valore; cioè del principio che tutte le forme dell'essere sono insite allo spirito umano. Se questo principio manca, non è possibile verità, ma solo scepsi ». Produzione dell'arte sono le figure ideali, tipiche, che la realtà naturale produrrebbe, se a ciò non fosse impedita da elementi estranei [1]. « L'artista produce la figura sopra uno schema generale, respingendo tutto ciò ch'è ostacolo e impaccio al gioco delle forze viventi del reale; e questa produzione sopra uno schema generale è ciò che chiamiamo Ideale » [2].

Non sembra, per altro, che, con tali determinazioni, lo Schleiermacher intenda restringere l'ámbito dell'arte. Egli nota che « l'artista, quando rappresenta qualcosa di realmente dato, sia ritratto o paesaggio o singola figura umana, rinunzia alla libertà della produttività, e aderisce al reale » [3]. Nell'artista, vi ha doppia tendenza: verso

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 123, 143-150.

[2] Op. cit., p. 505: cfr. p. 607.

[3] Op. cit., p. 505.

la perfezione del tipo, e verso la rappresentazione della realtà naturale. Egli non deve cadere né nell'astrattezza del tipo né nell'insignificanza della realtà empirica [1]. Se, nel ritrarre le piante, bisogna farne risaltare il tipo specifico, nelle figurazioni dell'uomo, per l'alto posto che questi occupa, si richiede la piú completa individualizzazione [2]. La rappresentazione dell'ideale nel reale non esclude « un'infinita varietà, quale si ha nella realtà ». « La figura umana, p. e., oscilla tra l'ideale e la caricatura, nella conformazione morale non meno che in quella fisica. Ogni figura umana ha qualcosa in sé, per cui è una sfigurazione (*Verbildung*); ma ha pure qualcosa, per cui è una determinata modificazione della natura umana; ciò non appare apertamente, ma un occhio esercitato può bene coglierlo, e completare idealmente quella figura » [3]. Lo Schleiermacher sente tutta la difficoltà e stortura di problemi, come quello: se vi sieno della figura umana un ideale unico o parecchi [4]. Le due vedute, che si disputano il campo della poesia (osserva ancora) possono estendersi all'arte in genere. Vi ha chi afferma che la poesia o l'arte debba rappresentare il perfetto, l'ideale, ciò che la natura farebbe, se non ne fosse impedita da forze meccaniche. Ma non manca chi respinge l'ideale come irraggiungibile, e vuole che l'artista ritragga l'uomo quale è, con quegli elementi perturbatori, che appartengono anch'essi alla verità di lui. E gli uni e gli altri dicono metà del vero: all'arte spetta la rappresentazione cosí dell'ideale come del reale, cosí del soggettivo come dell'oggettivo [5]. La rappre-

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 506-8.
[2] Op. cit., pp. 156-7.
[3] Op. cit., pp. 550-1.
[4] Op. cit., p. 608.
[5] Op. cit., pp. 684-6.

sentazione della comicità, ossia dell'antideale e dell'ideale imperfetto, rientra tra i cómpiti dell'arte [1].

Indipendenza dell'arte.

Rispetto alla morale, l'arte è libera, com'è libera la speculazione filosofica: la sua essenza esclude gli effetti pratici e morali. Ciò conduce ad affermare la proposizione: che « non v'è altra differenza tra varie opere d'arte, se non in quanto sia possibile paragonarle rispetto alla loro perfezione artistica » (*Vollkommenheit in der Kunst*). « Se noi c'immaginiamo un oggetto artistico perfetto nella sua specie, esso ha un valore assoluto, che non può essere rialzato o abbassato da nient'altro. Se, invece, fosse esatto pretendere, come conseguenza di un'opera d'arte, movimenti di volontà, sarebbe da applicare alle opere d'arte anche un'altra misura; e, poiché non tutti gli oggetti che un artista può ritrarre sono egualmente appropriati a suscitare volizioni, esisterebbe una differenza di valutazione, la quale non dipenderebbe dalla perfezione artistica ». Né si confonda il giudizio sulla personalità varia e complessa dell'artista, con quello, propriamente estetico, che cade sull'opera. « Il piú grande e complicato quadro e il piú piccolo arabesco sono, per questo riguardo, interamente eguali, come la piú grande e la piú piccola poesia: l'opera propriamente artistica dipende dal grado di perfezione, con cui l'esterno risponde all'interno » [2].

Lo Schleiermacher critica la veduta dello Schiller, in quanto questa sembra fare dell'arte un gioco rispetto alla serietà della vita: veduta, egli dice, da uomini d'affari, i quali gli affari solamente considerano come cosa seria. L'attività artistica è universalmente umana, e un uomo che ne sia sfornito, è impensabile; benché le differenze da uomo a uomo, anche qui, sieno grandi: dal semplice de-

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 191-6: cfr. pp. 364-65.

[2] Op. cit., pp. 209-219: cfr. pp. 527-8.

siderio di gustar l'arte al gustarla effettivamente, e da questo, su su, fino al genio produttore[1].

Arte e linguaggio.

L'artista adopera istrumenti, i quali, di loro natura, sono foggiati, non per l'individuale, ma per l'universale; e di tal sorta è il linguaggio. Eppure, la poesia deve cavare fuori dal linguaggio, che è universale, l'individuale; e non dare già alle produzioni la forma dell'antitesi tra individuale e universale, ch'è propria della scienza. Dei due elementi del linguaggio, il musicale e il logico, il poeta si serve del primo, e costringe il secondo a suscitare immagini individuali. Anche, a dir vero, rispetto alla pura scienza, come rispetto all'immagine individuale, il linguaggio è qualcosa d'irrazionale. Le tendenze della speculazione e della poesia sono, pure nell'uso che fanno entrambe del linguaggio, opposte: la prima tende ad avvicinare la lingua alla formola matematica; la seconda all'immagine (*Bild*)[2].

Difetti dello Schleiermacher.

Questo, per sommi capi (e tralasciando, per ora, le molte teorie particolari notevoli, di cui toccheremo al debito posto), il pensiero estetico dello Schleiermacher. Tirando le somme e facendo come il bilancio delle idee esposte, possiamo considerare come lati manchevoli ed errati: 1.° il non avere completamente escluso le idee o tipi, per quanto lo Schleiermacher usi tali cautele e limitazioni da salvare l'individuazione artistica e da rendere le idee e i tipi invocati affatto superflui; 2.° il non avere eliminato del tutto certo residuo di formalismo astratto, che si nota, qua e là, non vinto e assorbito[3]; 3.° il definire, senz'altro, l'arte quale attività della differenza; il che si tempera, ma non si distrugge, col fare di questa una differenza di

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 98-111.

[2] Op. cit., pp. 635-648.

[3] Cfr., p. e., p. 467 sgg.

complessi d'individui, una differenza nazionale. Una riflessione piú accurata sulla storia dell'arte, il riconoscere la possibilità del gustare le arti di varie nazioni e tempi, l'indagare meglio il momento della riproduzione artistica, l'esame stesso delle relazioni tra scienza e arte, avrebbero condotto lo Schleiermacher a spiegare quella differenza come empirica e superabile; pur tenendo fermo al carattere distintivo da lui assegnato all'arte rispetto alla scienza, come l'individuale rispetto all'universale; 4.° il non riconoscere identiche l'attività estetica e quella del linguaggio, e base di ogni altra attività teoretica. Circa l'elemento artistico, che entra a costituire la narrazione storica e che è indispensabile come forma concreta nella scienza, e circa il linguaggio, in quanto sia non già complesso di astratti mezzi di espressione, ma attività espressiva, lo Schleiermacher non ebbe, a quel che sembra, idee chiare.

Suoi meriti verso l'Estetica.

Questi difetti e incertezze sono, forse, da attribuire, in parte, alla forma poco elaborata, in cui ci è pervenuto il pensiero di lui, non ancora del tutto maturo sul proposito. Ma, se, accanto a essi, si vogliano additare i molti meriti, basterà quasi ripetere l'elenco delle accuse che gli accumulano sopra i due storici già menzionati, lo Zimmermann e l'Hartmann. Lo Schleiermacher ha privato l'Estetica del suo carattere imperativistico; ha distinto una forma di pensiero, diversa dal pensiero logico; ha dato alla nostra scienza carattere non metafisico, ma semplicemente antropologico; ha negato il concetto del bello, sostituendovi quello della perfezione artistica, e sostenendo perfino la parità estetica tra una piccola e una grande opera d'arte, quando ciascuna sia perfetta nella sua sfera; ha considerato il fatto estetico come esclusiva produttività umana; e cosí via. Critiche tutte, che paiono accuse e sono lodi: accuse nella mente dello Zimmermann e dell'Hartmann, lodi nella nostra. Nell'orgia metafisica del tempo,

in quel rapido costruire e disfare sistemi più o meno arbitrarî, il teologo Schleiermacher, con filosofico acume, appuntò l'occhio a ciò che di veramente caratteristico ha il fatto estetico, e ne distinse le proprietà e le relazioni; e, anche dove non vide chiaro o errò incerto, non abbandonò mai l'analisi per la fantasticheria. Additando l'oscura regione della coscienza immediata come quella del fatto estetico, sembra quasi che egli ripeta ai suoi divaganti contemporanei il vecchio adagio: *Hic Rhodus, hic salta!*

XII

La filosofia del linguaggio
Humboldt e Steinthal

Circa il tempo in cui lo Schleiermacher meditava sulla natura del fatto estetico, si faceva più forte in Germania un movimento di pensiero; il quale, tendendo a mutare completamente il vecchio concetto del linguaggio, sarebbe stato in grado di porgere il più valido aiuto alla scienza estetica. Ma, come gli estetici, diremo così, specialisti, di quel movimento non ebbero sentore alcuno, così i nuovi filosofi del linguaggio non pensarono, o non riuscirono davvero, a mettere le proprie idee in relazione con le nuove dottrine estetiche; in guisa che quelle scoperte, chiuse nello stretto campo della Linguistica, rimasero poco feconde, e intristirono.

Progressi della Linguistica.

Alla ricerca delle relazioni tra pensiero e parola, tra l'unicità della Logica e la molteplicità dei linguaggi, fu non piccolo impulso anche la *Critica della ragion pura*; e parecchie volte si tentò, in quel tempo, di applicare al linguaggio le categorie kantiane, dell'intuizione (spazio e tempo) e dell'intelletto. Il primo, tra questi tentativi, si ebbe, nel 1795, col Roth [1]; il quale, venti anni dopo, pub-

Speculazioni linguistiche ai principî del secolo XIX.

[1] *Antihermes oder philosophische Untersuchung üb. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlehre*, Francof. e Lipsia, 1795.

blicò anche un saggio di *Linguistica pura*. E altri lavori notevoli sull'argomento si seguirono, del Vater, del Bernhardi, del Reinbeck, del Koch; tutti, su per giú, nel primo decennio del secolo XIX. Il pensiero in essi dominante era la differenza tra la lingua e le lingue, tra la lingua universale, corrispondente alla Logica, e le lingue concrete e storiche, turbate dal sentimento, dalla fantasia, o come altro si chiamasse l'elemento psicologico della differenziazione. Il Vater distingueva tra Linguistica generale (*allgemeine Sprachlehre*), costruita a priori mediante analisi dei concetti contenuti nel giudizio; e Linguistica comparata (*vergleichende Sprachlehre*), la quale, con lo studio di molte lingue, cerca d'indurre leggi di probabilità. Il Bernhardi considerava la lingua come « allegoria dell'intelletto », e la distingueva a seconda che funziona da organo della poesia o da organo della scienza. Il Reinbeck parlava di una Grammatica estetica e di una Grammatica logica. Il Koch, piú energicamente d'altri, sostenne, che l'indole della lingua fosse « *non ad Logices sed ad Psycologiæ rationem revocanda* »[1]. Anche qualche filosofo speculava sul linguaggio e sulla mitologia: lo Schelling, p. e., li considerava prodotti di una coscienza preumana (*vormenschliche Bewusstsein*), presentandoli, con immaginosa allegoria, quali suggestioni diaboliche, che precipitano l'Io dall'infinito nel finito[2].

Guglielmo di Humboldt. Residuo intellettualistico.

E, a dir vero, dal pregiudizio dell'identità sostanziale e della diversità meramente storica e accidentale tra pensiero logico e linguaggio non seppe liberarsi del tutto il gran filosofo del linguaggio, sorto in quel tempo in Ger-

---

[1] Per questi scrittori, notizie ed estratti nel Lœwe, *Hist. crit. gramm. univ.*, passim, e nel Pott, introd. all'Humboldt, pp. CLXXI-CCXII: cfr. anche Benfey, *Gesch. d. Sprachwiss.*, introd.

[2] Nella *Philos. der Mythologie*; cfr. Steinthal, *Urspr.*, pp. 81-9.

mania: Guglielmo di Humboldt. La sua celebre dissertazione: *Sulla diversità nella costituzione del linguaggio umano* (1836)[1], presuppone sempre l'idea di una lingua perfetta, che si dirompa e variamente sminuisca in tante lingue particolari, secondo la capacità linguistica o intellettuale delle varie nazioni. Poiché (egli dice) « la disposizione al parlare è generale all'uomo, e tutti debbono portare in sé la chiave per l'intendimento di tutte le lingue, ne segue che la forma di tutte le lingue deve essere, in sostanza, eguale, e raggiungere sempre lo scopo generale. La diversità può consistere solo nei mezzi, e solo dentro i limiti che il raggiungimento dello scopo permette ». Questa, per altro, è diversità effettiva; e non solo nei suoni, ma anche nell'uso che il senso linguistico fa dei suoni per rispetto alla forma della lingua, e anzi, meglio, per rispetto all'idea, che esso ha della forma di quella data lingua. « Per opera del solo senso linguistico, essendo le lingue meramente formali, si dovrebbero avere soltanto uniformità; il senso linguistico deve richiedere in tutte le lingue la medesima retta e legittima costituzione, che può aver luogo in una di esse. Nella realtà, per altro, le cose procedono diversamente, in parte a causa del rioperare dei suoni, in parte a causa della conformazione individuale, che lo stesso senso interno prende nella realtà fenomenica ». La forza linguistica « non può essere eguale dappertutto, né mostrare dappertutto intensità, vivacità e regolarità eguali; né è coadiuvata sempre da eguale tendenza al trattamento simbolico del pensiero, e da eguale compiacimento per la ricchezza e l'armonia del suono ». In ciò sono da riporre le cause delle diversità nella costituzione del linguaggio umano; diversità, le quali si manifestano nel linguaggio,

---

[1] *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues*, opera postuma (2.ª ed. a cura di A. F. Pott, Berlino, 1880).

così come in tutte le altre parti della civiltà delle nazioni. Ma, considerando le lingue, « ci si deve rivelare una forma che, fra tutte le pensabili, coincida meglio con gli scopi del linguaggio », e si accosti di più all'ideale della lingua; e « dei pregi e dei difetti delle lingue esistenti si dovrà giudicare, secondo ch'esse si discostino o approssimino a quella forma ». Per l'Humboldt, a tale ideale si avvicinano, più di tutte, le lingue sanscritiche, le quali, perciò, si possono assumere a termine di paragone. E, fatta una classe a parte del cinese, egli stabilisce la partizione delle possibili forme delle lingue in flessionali, agglutinanti e incorporanti; tipi, che si ritrovano mescolati con varia proporzione in ciascuna lingua reale [1]. Anche all'Humboldt risale la divisione tra lingue inferiori e superiori, formate e informi, a seconda del modo in cui v'è trattato il verbo. Né egli riesce a liberarsi del tutto dall'altro pregiudizio, connesso col primo, che il linguaggio stia innanzi all'individuo parlante come qualcosa di oggettivo, staccato e indipendente da lui, che si possa ravvivare adoperandolo.

Il linguaggio come attività. La forma interna.

Ma l'Humboldt si combatte con l'Humboldt: accanto alle vecchie scorie, si manifesta gagliardo, nell'opera di lui, un concetto affatto nuovo del linguaggio. Certamente, appunto per questo, l'opera sua non è esente da contradizioni, e da una titubanza e quasi da un imbarazzo, che si rivelano in modo caratteristico anche nella forma letteraria, e la rendono talvolta oscura e penosa. L'uomo nuovo, nell'Humboldt, critica il vecchio, col dire: « Bisogna considerare le lingue, non come prodotto morto, ma ben piuttosto come produzione... La lingua, nella sua realtà, è qualcosa di continuamente, in ogni momento, transeunte. Anche la conservazione di essa per mezzo della scrittura è sempre una conservazione imperfetta, a mo' di mummia; e vi è

[1] *Verschiedenheit*, ecc., pp. 308-10.

sempre bisogno che si renda sensibile, in essa, il parlare vivente. La lingua non è opera, *ergon*, ma attività, *energeia*... È il lavoro eternamente ripetentesi dello spirito, per rendere il tono articolato capace dell'espressione del pensiero ». La lingua è il parlare. « La lingua vera e propria consiste nell'atto stesso del produrla mediante il discorso legato: questo soltanto bisogna pensare come primo e vero nelle ricerche che vogliono penetrare l'essenza vivente della lingua. Lo spezzettamento in parole e regole è il morto artificio dell'analisi scientifica »[1]. Il linguaggio non è qualcosa nata pel bisogno della comunicazione esterna: è sorto, invece, pel bisogno, tutto interno, di conoscere e procurarsi un'intuizione delle cose. « Anche nei suoi inizî, è interamente umano, e si estende, senza intenzione, a tutti gli oggetti di percezione sensibile e di elaborazione interna... Le parole sgorgano spontanee dal petto, senza costrizione e senza intenzione: non vi ha, in nessun deserto, nessun'orda nomade, che non possegga già i suoi canti. L'essere umano, come specie zoologica, è creatura cantante, la quale ai toni congiunge i pensieri »[2]. L'uomo nuovo conduce l'Humboldt a scoprire un fatto, rimasto ignoto agli autori di grammatiche logico-universali: la forma interna del linguaggio (*innere Sprachform*). Questa non è il concetto logico, né il suono fisico; ma la veduta soggettiva, che l'uomo si fa delle cose; il principio di diversità proprio del linguaggio, oltre il suono fisico, l'opera della fantasia e del sentimento, l'individualizzamento del concetto. Congiungere la forma interna del linguaggio col suono fisico, è opera di sintesi interna: « e qui, piú che in ogni altra cosa, il linguaggio ricorda, nei modi piú profondi e inesplicabili del suo

---

[1] *Verschiedenheit*, ecc., pp. 54-6.

[2] Op. cit., pp. 25, 73-4, 79.

procedere, l'arte. Anche lo scultore e il pittore sposano l'idea alla materia, e anche la loro opera si giudica come riuscita o no, secondo che quest'unione, quest'intima compenetrazione, sia opera del genio vero, o che l'idea separata sia stata penosamente e stentatamente trascritta nella materia mediante lo scalpello e il pennello »[1].

Linguaggio e arte nell'Humboldt.

Se non che, nell'Humboldt il procedere dell'artista e quello del parlante restano sempre paragonabili soltanto per analogia, e non s'identificano, come si dovrebbe. Da una parte, egli considera troppo unilateralmente la parola come mezzo di svolgimento del pensiero (logico); dall'altra, le idee estetiche di lui, alquanto vaghe e non sempre esatte, gl'impedivano di scorgere l'identità. Dei suoi due scritti estetici principali, quello sulla *Bellezza maschile e femminile* (1795) sembra nato sotto l'influenza del Winckelmann, con l'antitesi tra bellezza ed espressione: il carattere specifico sessuale diminuisce, secondo lui, la bellezza umana, la quale si afferma col trionfare sulle differenze sessuali. L'altro scritto, che prende le mosse dall'*Hermann und Dorothee* del Goethe, definisce l'arte « rappresentazione della natura per mezzo dell'immaginazione, e rappresentazione bella, appunto perché opera dell'immaginazione »: metamorfosi della natura, trasportata in piú alta sfera. Il poeta, dal linguaggio, ch'è fatto di astrazioni, ricava le immagini[2]. Nella sua dissertazione linguistica, l'Humboldt distingue poesia e prosa, intendendo questi due concetti in modo filosofico, e non già secondo l'empirica distinzione tra linguaggio sciolto e legato, periodico e metrico. « La poesia dà la realtà nella sua apparenza sensibile, qual'è sentita esteriormente e interiormente; ma non si cura di ciò che la fa realtà, anzi respinge piuttosto

---

[1] *Verschiedenheit*, ecc., pp. 105-118.

[2] Zimmermann, *G. d. Æ.*, pp. 533-544.

da sé, di proposito, tale carattere. Essa presenta l'apparenza sensibile all'immaginazione, e, per mezzo di questa, conduce alla contemplazione di un tutto artisticamente ideale. La prosa, invece, ricerca nella realtà appunto le radici, con le quali essa si attacca all'esistenza, e il filo che a questa la congiunge. Connette, perciò, in modo intellettuale fatti con fatti e concetti con concetti, e tende alla riunione oggettiva di essi in un'idea »[1]. La poesia precede la prosa; prima di produrre la prosa, è necessario che lo spirito si formi nella poesia[2]. Ma, accanto a codeste, che sono vedute profonde e vere, l'Humboldt considera i poeti come perfezionatori del linguaggio, la poesia come appartenente solo ad alcuni momenti straordinarî[3]; e fa dubitare, per tal modo, di non avere riconosciuto chiaramente, o fermamente ritenuto, che il linguaggio è sempre poesia, e che la prosa (scienza) è distinzione, non già di forma estetica, ma di contenuto, ossia di forma logica.

H. Steinthal. Indipendenza della funzione linguistica rispetto alla logica.

Le contradizioni dell'Humboldt, intorno al concetto del linguaggio, sciolse il maggiore seguace di lui, lo Steinthal. Ripigliando, con l'aiuto che gli veniva dal maestro, la tesi che il linguaggio appartenga non alla Logica ma alla Psicologia[4], lo Steinthal sostenne, nel 1855, una bella polemica contro l'hegeliano Becker, autore degli *Organismi del linguaggio* e uno degli ultimi logici della grammatica, il quale tutto il materiale delle lingue sanscritiche s'argomentava di dedurre da dodici concetti cardinali. Non è vero (affermò lo Steinthal) che non si possa

---

[1] *Verschiedenheit*, pp. 236-8.

[2] Op. cit., pp. 239-40.

[3] Op. cit., pp. 205-6, 547, ecc.

[4] *Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn. z. einand.*, Berlino, 1855.

pensare senza la parola: pensa il sordomuto coi segni, pensa il matematico con le formole; in alcune lingue, come nella cinese, la parte figurativa è indispensabile al pensiero, in misura eguale, se non maggiore, di quella fonica [1]. Qui, forse, egli andava oltre il segno, e non stabiliva davvero l'autonomia dell'espressione rispetto al pensiero logico; giacché gli esempî, da lui addotti, confermano che, se si può pensare senza parole, non si può pensare senza espressioni [2]. Ma efficacemente dimostrava poi che concetto e parola, giudizio logico e proposizione, sono incomparabili. La proposizione è, non il giudizio, ma la rappresentazione (*Darstellung*) di un giudizio; e non tutte le proposizioni rappresentano giudizî logici. Parecchi giudizî si possono esprimere in una proposizione sola. Le divisioni logiche dei giudizî (le relazioni dei concetti) non hanno corrispondenza nella divisione grammaticale delle proposizioni. « Parlando di una forma logica della proposizione, si cade in contradizione non inferiore a quella di chi parlasse dell'angolo di un cerchio o della periferia di un triangolo ». Chi parla, in quanto parla, non ha pensieri, ma linguaggio [3].

Identità dei problemi dell'origine e della natura del linguaggio.

Liberato così il linguaggio da qualsiasi dipendenza dalla Logica; proclamato più volte solennemente il principio: che la lingua produce le sue forme indipendentemente dalla Logica e in pienissima autonomia [4]; purificata la teoria dell'Humboldt dai resti della Grammatica logica di Port-Royal; lo Steinthal ricerca l'origine del linguaggio, riconoscendo, d'accordo col maestro, che la

---

[1] *Gramm.*, *Log. u. Psych.*, pp. 158-58.

[2] *Teoria*, pp. 28-30.

[3] *Gramm.*, *Log. u. Psych.*, pp. 188, 195.

[4] *Einleitung i. d. Psych. u. Sprachwissenschaft* (2.ª ed., Berlino, 1881), p. 62.

questione dell'origine è quella della natura del linguaggio, della sua genesi psicologica, o, meglio, del posto ch'esso prende nello svolgimento dello spirito. « Non esiste, in fatto di linguaggio, differenza tra la creazione originaria (*Urschöpfung*), e quella che si ripete quotidianamente »[1]. Il linguaggio appartiene alla vasta classe dei movimenti riflessi; ma, con ciò, se ne indica un lato solo, non ancora la qualità propria. Movimenti riflessi ha l'animale; e, come l'uomo, anche sensazioni. Ma, nell'animale, i sensi « sono porte larghe, attraverso le quali la natura esterna entra d'assalto, e con tale forza, nell'anima, da assoggettarla e farle perdere l'indipendenza e il libero movimento ». Nell'uomo, nasce il linguaggio, perché egli è resistenza verso la natura, dominio del proprio corpo, libertà. « Il linguaggio è liberazione: ancora oggi sentiamo che la nostra anima si alleggerisce, si libera da un peso, quando parliamo ». L'uomo, nella situazione che immediatamente precede la produzione del linguaggio, dev'essere concepito « come accompagnante, nel modo piú vivace, tutte le sensazioni, tutte le intuizioni, che la sua anima riceve, con movimenti corporali, atteggiamenti mimici, gesti e, specialmente, toni, e toni articolati ». Che cosa gli manca perché parli? Una cosa sola, ma la piú importante: la consapevole connessione dei movimenti riflessi del corpo con gli eccitamenti dell'anima. Se la coscienza sensibile è già coscienza, gli manca la coscienza della coscienza; se è già intuizione, l'intuizione dell'intuizione: gli manca, insomma, la forma interna del linguaggio. Con questa, si ha la connessione, la parola. L'uomo non sceglie il suono: esso gli è dato, ed egli lo prende per necessità, instintivamente, senza intenzione, senza arbitrio[2].

---

[1] *Gramm.*, *Log. u. Psych.*, p. 231.

[2] Op. cit., pp. 285, 292, 295-306.

Idee erronee sull'arte nello Steinthal. Mancato connubio della Linguistica con l'Estetica.

Non è qui il luogo di esaminare minutamente tutte le parti del pensiero dello Steinthal, e le varie fasi, non sempre progressive, che l'autore attraversò, specie dopo che si fu unito in collaborazione spirituale col Lazarus, coltivando insieme l'Etnopsicologia (*Völkerpsychologie*), come parte della quale consideravano, tra le altre, la Linguistica [1]. Ma, riconosciutogli il gran merito di aver data coerenza alle idee dell'Humboldt, e separata nettamente, come non era stato fatto per l'innanzi, la funzione linguistica da quella del pensiero logico, è da notare che neanche lui si accorse dell'identità tra forma interna del linguaggio, tra ciò che egli chiamava intuizione dell'intuizione o appercezione, e la fantasia estetica. Per tale identificazione, la Psicologia herbartiana, alla quale lo Steinthal aderiva, non gli porgeva punto d'appoggio. L'Herbart e i suoi seguaci, staccando dalla Psicologia la Logica, come scienza normativa, non riuscivano né a discernere esattamente i veri limiti tra sentimento e formazione spirituale, psiche e spirito, né a vedere che una di tali formazioni spirituali è il pensiero logico; attività, non codice di leggi estrinseche. Qual governo facessero dell'Estetica, già sappiamo; anche l'Estetica era, per essi, un codice di bei rapporti formali. E sotto l'influsso di tali dottrine, lo Steinthal era tratto a considerare l'Arte come abbellimento di pensieri, e, quindi, la Linguistica come scienza del parlare, e la Rettorica o Estetica come cosa diversa dalla prima, e, cioè, quale scienza del parlare bene o bellamente [2]. « La Poetica e la Rettorica (dice in una delle sue varie trattazioni) differiscono dalla Linguistica,

---

[1] Steinthal, *Ursprung d. Sprache* (4.ª ediz., Berlino, 1888), pp. 120-4; M. Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1855 (Berlino, 1876-78), vol. II; diretta da entrambi: *Zeitschrift f. Völkerpsych. u. Sprachwiss.*, dal 1860 in poi.

[2] *Gramm., Log. u. Psych.*, pp. 139-40, 146.

perché debbono parlare di molte altre cose, e ben piú importanti, prima di giungere al linguaggio. Quelle discipline, perciò, hanno soltanto una sezione linguistica, che sarebbe l'ultima parte della Sintassi. Inoltre, la Sintassi ha carattere tutto diverso dalla Rettorica e dalla Poetica: l'una si occupa soltanto della correttezza (*Richtigkeit*) della lingua; le altre, invece, studiano la bellezza o acconcezza dell'espressione (*Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks*): la prima ha principî soltanto grammaticali; le altre debbono considerare cose che sono fuori della lingua, p. e., la disposizione dell'oratore, e altrettali. A dirla chiaramente, la Sintassi sta alla Stilistica come la considerazione grammaticale della quantità delle vocali alla metrica » [1]. — Che parlare significhi sempre parlare bene e bellamente, giacché parlare né bene né bellamente non è davvero parlare [2]; e che il completo rinnovamento del concetto del linguaggio, fatto dall'Humboldt e da lui, dovesse ripercuotersi sulle discipline affini, Poetica, Rettorica ed Estetica, e, trasformandole, unificarle; allo Steinthal non venne mai in pensiero. E cosí, dopo tanto lavoro e tante analisi accurate, l'unificazione di linguaggio e poesia, l'identificazione di scienza del linguaggio e scienza della poesia, l'equivalenza di Linguistica ed Estetica, aveva ancora la sua forma meno imperfetta nei profetici aforismi di Giambattista Vico.

---

[1] *Einleit.*, pp. 34-5.
[2] *Teoria*, pp. 89-90.

XIII

Estetici tedeschi minori

Dalle pagine di pensatori metodici e severi, quali lo Schleiermacher, l'Humboldt e lo Steinthal, si torna con rammarico alle produzioni dei metafisici di professione, dei colleghi e scolari dello Schelling e dell'Hegel; le quali, in questo tempo, specie fin circa la metà del secolo XIX, non cessano di seguirsi e accavallarsi a ondate furiose di grossi e pesanti volumi. Con fastidio, quasi con disgusto, si passa da quella scienza, che illumina la mente, a qualcosa che oscilla, purtroppo, tra la fantasticheria e la ciarlataneria, tra l'ubbriacatura di parole e formole vuote, e il tentativo di ubbriacarne gli altri.

Estetici minori della scuola metafisica.

A qual pro ingombrare una storia generale dell'Estetica (la quale non può, di certo, non tener conto delle aberrazioni dal vero, ma deve considerarne solo quel tanto che è rappresentativo degl'indirizzi e delle epoche) con le teorie dei Krause, dei Trahndorff, dei Weisse, dei Deutinger, degli Oersted, degli Zeising, degli Eckardt, e di tanti altri manipolatori di manuali e sistemi? Di costoro, quasi nessuno uscí dal natío paese tedesco (solamente il Krause fu importato nella sempre sventurata Spagna): si può bene, perciò, lasciarli affidati alla mêmoria, o, meglio, al rapido oblio dei loro connazionali. Pel Krause[1], umanitario, li-

Krause, Trahndorff, Weisse e altri.

[1] *Abriss der Æsthetik*, post., 1887; *Vorlesung. üb. Æsth.* (1828-9), post., 1882.

bero pensatore, teosofo, tutto è organismo, tutto è bellezza; e bellezza è organismo, e organismo è bellezza: l'Essenza, ossia Dio, è uno, libero e intero; e uno, libero e intero è il Bello. Non v'ha se non un artista solo: Dio; e un'arte sola: quella divina. La bellezza del finito è la Divinità, ovvero la simiglianza con la Divinità, che appare nel finito. Il Bello mette in gioco, conforme alle loro leggi, la ragione, l'intelletto e la fantasia, e riempie l'animo di piacere e inclinazione disinteressati. — Il Trahndorff[1], descrivendo i varî gradi pei quali l'individuo cerca di cogliere l'essenza o la forma dell'universo, i gradi del sentimento, dell'intuizione, della riflessione e del presentimento, e notando l'insufficienza della semplice conoscenza teoretica e la necessità che le si aggiunga il volere, il volere che può (*Können*), nei suoi tre gradi di Aspirazione, Fede e Amore; pone il Bello nell'Amore, grado supremo: il Bello, quindi, è l'Amore, che comprende sé medesimo. — Cristiano Weisse[2], come il Trahndorff, tentò di conciliare il Dio cristiano con la filosofia hegeliana: per lui, l'idea estetica è superiore all'idea logica, e mena alla religione, a Dio; l'idea della bellezza, esistente fuori dell'universo sensibile, è la realtà del concetto di bellezza. Come l'idea della divinità è l'Amore assoluto, cosí quella della Bellezza si trova veramente nell'Amore. — La stessa conciliazione fu fatta dal teologo cattolico Deutinger[3]: il bello nasce, secondo lui, dal potere (*Können*); attività parallela a quelle del conoscere il vero e dell'operare il bene; e, laddove il conoscere è ricettivo, il potere è un movimento da dentro in fuori, il quale s'impadronisce della materia e v'imprime

---

[1] *Æsthetik*, Berlino, 1827.

[2] *Æsthetik*, Lipsia, 1830; *System d. Æsth.*, lezioni, post., ivi, 1872.

[3] *Kunstlehre*, Ratisbona, 1845-6 (*Grundlinien einer positiven Philosophie*, voll. IV e V).

il suggello della personalità. Un'interna intuizione ideale, l'Idea; una esterna materia formabile; la potenza di far compenetrare interno e esterno, invisibile e visibile, ideale e reale: ecco il Bello. — L'Oersted (noto naturalista danese, le cui opere vennero tradotte in tedesco, ed ebbero, in quel tempo, fortuna in Germania [1]), definisce il bello come l'Idea oggettiva, nel momento in cui viene soggettivamente contemplata: l'Idea, espressa nelle cose, in quanto si rivela all'intuizione. — Lo Zeising [2], da una parte, tornò a esplorare i misteri della sezione aurea, e, dall'altra, speculò sul Bello, che considerava come una delle tre forme dell'Idea: l'Idea che si spiega nell'oggetto e soggetto, l'Idea come intuizione, l'Assoluto che appare nel mondo ed è concepito intuitivamente dallo spirito. — L'Eckardt [3], volendo dare un'Estetica teistica, che evitasse così l'unilaterale trascendenza del deismo come l'unilaterale immanenza del panteismo, sosteneva che bisognasse cominciarla, non dal sentimento del contemplatore, non dall'opera d'arte, non dall'idea del bello, non dal concetto dell'arte, sí bene dallo spirito creatore, dalla fonte originaria del bello, dall'artista; e, poiché l'artista creatore non s'intende se non si risale al piú alto genio creatore, a Dio, invocava, per tal modo, una Psicologia di Dio (*eine Psychologie des Weltkünstlers*).

Fed. Teodoro Vischer.

Pure, se la categoria della quantità ha qualche valore accanto a quella della qualità, non si può non fare menzione alquanto piú distesa di Federico Teodoro Vischer, il piú corpulento estetico della Germania, anzi l'estetico te-

---

[1] *Der Geist in der Natur*, 1850-1; *Neue Beiträge z. d. Geist i. d. Natur*, post., 1855.

[2] *Æsthetische Forschungen*, Francof. s. M., 1855.

[3] *Die theistische Begründung d. Æsthetik im Gegensatz z. d. pantheistichen*, Jena, 1857; dello stesso aut.: *Vorschule d. Æsth.*, Karlsr., 1864-5.

desco per eccellenza. Il quale, dopo avere pubblicato, nel 1837, un libro sul *Sublime e il Comico, contributo alla filosofia del Bello*[1], mise fuori, dal 1846 al 1857, quattro grossi volumi sull'*Estetica come scienza del Bello*[2], in cui, in centinaia di paragrafi e di lunghe osservazioni e sottosservazioni, è radunato un copioso materiale di ricerche estetiche, di roba estranea all'Estetica, e di altra, estranea a dirittura all'universo pensabile. Questo lavoro del Vischer si divide in tre parti. La prima, Metafisica del Bello, concerne il concetto del Bello in sé, indipendente dal dove e dal come si realizzi. La seconda parte considera i due modi unilaterali di codesta realizzazione: il Bello della natura e il Bello della fantasia; l'uno mancante di esistenza soggettiva, l'altro di quella oggettiva. La terza, Teoria delle arti, studia il congiungersi dei due momenti, di quello fisico e di quello psichico, del momento oggettivo e del soggettivo, nell'arte. Come si vede, l'opera non è priva di architettonica; pregio allora molto ricercato, accanto alla facoltà combinatoria e costruttiva. — Quale concetto il Vischer si facesse dell'attività estetica è presto detto: il concetto medesimo dell'Hegel, peggiorato. Per lui, il Bello non appartiene né all'attività teoretica né a quella pratica; ma è posto in una sfera serena, superiore a codeste antitesi; nella sfera dove si trovano anche la Religione e la Filosofia; nella sfera, cioè, dello Spirito assoluto[3]. Se non che, diversamente dall'Hegel, egli vuole che nel primo posto sia collocata la Religione, nel secondo l'Arte e nel terzo la Filosofia. Per l'appunto, disporre in un modo o in un altro questi tre pezzi della scacchiera,

---

[1] *Ueb. d. Erhabene u. Komische*, Stoccarda, 1837.

[2] *Æsthetik oder Wissenschaft d. Schönen*, Reutlingen-Lipsia, e Stoccarda, 1846-57, 3 parti in 4 volumi.

[3] *Æsth.*, introd., §§ 2-5.

Arte, Religione e Filosofia, era argomento di molte fatiche, a quei giorni. È stato osservato che, delle sei possibili combinazioni dei tre termini, A. R. F., quattro furono tentate: dallo Schelling, F. R. A.; dall'Hegel, A. R. F.; dal Weisse, F. A. R.; e dal Vischer, R. A. F.[1]. Ma, poiché il Vischer stesso[2] cita l'opinione del Wirth, autore di un sistema di Etica[3], il quale optò per la quinta combinazione, R. F. A., risulta che solamente la sesta non venne adoperata e rimane disponibile: A. F. R.; se pure qualche genio sconosciuto non vi corse col pensiero e non l'espose in qualche libro; cosa assai probabile. — Il Bello, dunque, è la realizzazione dell'Idea; e questa non è il concetto astratto, ma il concetto unito con la sua realtà. Se non che, il Vischer aggiunge che l'Idea si determina come specie (*Gattung*); e che ogni idea di specie, anche quella del grado piú basso, è bella, essendo parte integrante nella totalità delle idee; ma che, quanto piú alta sta un'idea, tanto piú grande dev'esserne la bellezza[4]. E il grado piú alto è la personalità umana. « In questo mondo spirituale l'Idea raggiunge il suo vero significato, e si chiamano idee le grandi e motrici forze morali, alle quali ancora può essere applicato il concetto della specie, nel significato, per altro, ch'esse stanno alle loro sfere piú ristrette come il genere alle sue specie e individui ». A capo di tutte sta l'Idea morale: « il mondo degli scopi morali e indipendenti è destinato a dare il piú importante, il piú degno contenuto del Bello ». Il Bello, per altro, realizza questo mondo nell'intuizione; onde rimane esclusa l'arte di tendenza morale[5].

---

[1] HARTMANN, *Dtsch. Æsth. s. Kant*, p. 217 *n.*

[2] *Æsth.*, introd., § 5.

[3] *System der spekulativen Ethik*, Heibronn, 1841-2.

[4] *Æsth.*, §§ 15-17.

[5] Op. cit., §§ 19-24.

Così il Vischer ora abbassa l'Idea dell'Hegel a un semplice concetto di classe, ora l'accosta all'idea del Bene, e ora, col maestro, ne fa cosa diversa e superiore insieme all'intelletto e alla moralità.

Gli altri indirizzi.

Il formalismo herbartiano restò da principio poco avvertito, e meno ancora seguíto: appena si ebbe, per opera del Griepenkerl (1827) e del Bobrik (1834), qualche tentativo di svolgimento e applicazione dei rapidi cenni a cui l'Herbart s'era limitato [1]. Le lezioni dello Schleiermacher, prima ancora che venissero raccolte in volume, davano origine a una serie di eleganti dissertazioni (1840) di Errico Ritter [2], lo storico della filosofia; nelle quali, per altro, sarebbe difficile rinvenire un progresso sul pensiero dello Schleiermacher, di cui, invece che i lati veramente importanti, sono messe in rilievo le idee circa la socialità e la vita estetica. Fine critico dell'Estetica tedesca, quale s'era svolta dal Baumgarten in poi, fu, in quel tempo, Guglielmo Teodoro Danzel; il quale, tra l'altro, si ribellava opportunamente contro la pretesa di ritrovare il pensiero nelle opere dell'arte: « Pensiero artistico (egli scriveva): malaugurata frase, che ha condannato un'intera epoca al lavoro di Sisifo di ridurre l'arte al pensamento dell'intelletto e della ragione! Il pensiero di un'opera d'arte non è altro se non ciò che si contempla in un determinato modo; non è già rappresentato, come si dice, nell'opera d'arte, ma è l'opera d'arte stessa. Il pensiero artistico non può essere mai espresso con concetti e parole » [3]. Ma la morte in età giovanile troncò le liete speranze, che il Danzel faceva concepire per la scienza e la storiografia dell'Estetica.

---

[1] Griepenkerl, *Lehrb. d. Æsth.*, Brunsw., 1827; Bobrik, *Freie Vorträge üb. Æsth.*, Zurigo, 1834.

[2] *Ueb. d. Principien d. Æsthetik*, Kiel, 1840.

[3] *Ges. Aufs.*, pp. 216-21.

L'Estetica metafisica posthegeliana è principalmente ricordevole, perché in essa giunsero al massimo svolgimento due teorie, o due assai bizzarri complessi di asserzioni arbitrarie e di fantasticherie: la cosí detta teoria del Bello di natura e l'altra delle Modificazioni del Bello. Nessuna delle due aveva legame intimo e necessario con quell'indirizzo filosofico; ma entrambe vi si congiunsero per motivi psicologici e storici. Motivo psicologico, la parentela tra i fatti di piacere e di dolore e l'esaltazione mistica, e anche, riguardo al bello di natura, la reale qualità estetica (fantastica) di alcune rappresentazioni, che impropriamente si dicono osservazioni di bellezze naturali: motivo storico, il fatto che, per secoli, si era discettato molte volte di quei casi di piacere e dolore negli stessi libri, in cui si trattava di scienza dell'arte [1]. Quei metafisici, gente, spesso, molto ingenua e tagliata alla grossa, fecero press'a poco quel che si racconta del maestro Paisiello, il quale, nella foga del comporre, metteva in musica, talora, perfino le didascalie del libretto: nella furia del costruire, essi costruirono dialetticamente tutto ciò che veniva loro offerto dagl'indici dei vecchi libri caotici.

La teoria del Bello di natura, e quella delle Modificazioni del Bello.

Cominciando dalla teoria del Bello di natura, le osservazioni sulle cose belle naturali si trovano già mescolate alle indagini sul bello degli antichi filosofi, e, in ispecie, alle effusioni dei neoplatonici, e dei loro seguaci medievali e del Rinascimento [2]. Piú di rado questa trattazione fu introdotta nelle Poetiche: il Tesauro fu tra i primi a studiare, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), le argutezze non solo degli uomini, ma anche di Dio, degli angeli, della natura e degli animali; anche il Muratori (1707) parlò di un bello della materia, quale sarebbero « gli dei, un fiore,

Svolgimento della prima teoria. Herder.

---

[1] *Teoria*, pp. 101-107, 113-4.

[2] Si veda sopra, pp. 186-9, 197-8, 201-3.

il sole, un ruscelletto »[1]. Le osservazioni su ciò, ch'è fuori dell'arte ed è meramente naturale, si trovano nel Crousaz, nell'André e in tutti quegli scrittori, specie inglesi, del Settecento, i quali conversarono galantemente ed empiricamente sul bello e sull'arte[2]. Sotto l'influsso di costoro, il Kant staccò, come sappiamo, la teoria del bello da quella dell'arte; e la bellezza libera riferí specialmente agli oggetti naturali, e a quelle produzioni dell'uomo che riproducono bellezze naturali[3]. L'avversario dell'Estetica kantiana, l'Herder (1800), unificando spirito e natura, piacere e valore, sentimento e intelletto, fa gran parte al bello di natura. Ogni cosa naturale, secondo lui, ha una bellezza propria, ch'è l'espressione del massimo di sé medesima; e, perciò, gli oggetti belli vanno disposti su di una scala ascendente: dai contorni, colori e toni, dalla luce e dal suono, ai fiori, alle acque, al mare, agli uccelli, agli animali terrestri, all'uomo. Cosí l'uccello è « l'insieme delle proprietà e perfezioni del suo elemento, una rappresentazione della sua virtualità, una creatura fatta di luce, suono e aria »; e, tra gli animali terrestri, i piú brutti sono i piú simiglianti all'uomo, come la scimmia malinconica e triste, e i piú belli, quelli di forma precisa, ben costrutti, liberi, nobili; quelli esprimenti dolcezza; quelli, infine, che vivono felici e armonici in sé stessi, dotati di una loro perfezione naturale, non dannosa all'uomo[4]. Lo Schelling nega il concetto di un bello di natura: la bellezza della natura è puramente accidentale; e l'arte dà la norma per ritrovarla e giudicarla[5]. Anche il Solger esclude

Schelling, Solger, Hegel.

---

[1] *Cannocchiale arist.*, c. 8; *Perfetta Poesia*, l. I, cc. 6, 8.

[2] Si veda sopra, pp. 292-8.

[3] Si veda sopra, p. 816.

[4] *Kaligone*, l. c., pp. 55-90.

[5] *System d. transcend. Ideal.*, parte VI, § 2.

il bello di natura[1]; e cosí l'Hegel, il quale, dunque, è qui originale, non già pel fatto di quest'esclusione, ma per l'inconseguenza onde, dopo aver escluso quel bello, ne tratta a lungo. Già non si capisce bene se il bello di natura a dirittura, secondo lui, non esista, e sia l'uomo a introdurlo nella contemplazione delle cose; o se costituisca un grado, inferiore, ma reale, del bello d'arte. « Il bello d'arte (dice l'Hegel) sta piú alto di quello di natura: è la bellezza nata e rinata per opera dello spirito; e lo spirito solo è verità, è realtà. Onde il bello è davvero bello, solamente quando partecipa dello spirito e viene prodotto da questo. In tal significato, il bello di natura appare semplicemente come riflesso del bello che appartiene allo spirito, come modo imperfetto e incompleto, il quale, sostanzialmente, è contenuto nello spirito stesso ». Nessuno mai ha pensato a esporre sistematicamente la bellezza naturale; laddove s'è pur fatta, dal punto di vista dell'utilità degli oggetti naturali, una materia medica[2]. Ma il secondo capitolo della prima parte dell'Estetica è dedicato, invece, per l'appunto, al Bello di natura; giacché, per giungere all'idea del bello d'arte secondo la sua totalità, bisogna percorrere tre gradi: il bello in genere; il bello di natura, le cui deficienze mostrano la necessità dell'arte; e, infine, l'Ideale. « La prima esistenza dell'Idea è la natura; e la sua prima bellezza è la bellezza di natura ». Questa bellezza, tale per noi e non per lei, ha diversi stadî: nel primo, il concetto si sprofonda nella materialità fino a sparirvi, e ciò accade nei fatti fisici e meccanici isolati; un grado superiore è dato dall'unione di quei fatti in sistemi, come nel sistema solare; ma a vera esistenza il concetto non giunge se non nei fatti organici, in ciò che è vivente. Il vivente stesso ha, per altro, diffe-

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, p. 4.

[2] *Vorles. üb. Æsth.*, I, pp. 4-5.

renze di bello e di brutto: cosí, tra gli animali, il bradipo, trascinantesi penosamente e mostrante l'incapacità a un rapido movimento e all'attività, spiace per questa sua sonnacchiosa pigrizia; cosí non si possono dire belli gli anfibî, varie specie di pesci, i coccodrilli, i rospi, parecchie specie d'insetti, e, specialmente, gli esseri dubbî ed equivoci, i quali formano il passaggio da una forma determinata a un'altra, come l'ornitorinco, misto d'uccello e di quadrupede [1]. Bastino questi saggi della dottrina hegeliana circa il bello naturale; nella quale si discorre anche della bellezza esterna della forma astratta: regolarità, simmetria, armonia e simili, cioè di quei concetti, che, nel formalismo dell'Herbart, costituivano le stesse supreme idee del bello.

Schleiermacher.

Lo Schleiermacher, lodatore dell'Hegel pel proposito di escludere dall'Estetica il bello naturale, lo escluse non a parole, ma sul serio, dalla sua, nella quale considera solamente la perfezione artistica dell'immagine interna, formata dall'energia dello spirito umano [2]. Se non che, il cosí detto sentimento della natura, cresciuto col Romanticismo, e il *Cosmos* e le altre opere descrittive di Alessandro di Humboldt [3], fecero volgere sempre piú l'attenzione alle impressioni destate dai fatti naturali. Si vennero componendo allora quelle tali esposizioni sistematiche delle bellezze naturali, che all'Hegel sembravano impossibili, quantunque egli medesimo ne desse esempio; il Bratranek, tra gli altri, scrisse un'*Estetica del mondo vegetale* [4].

Alessandro di Humboldt.

La Fisica estetica nel Vischer.

Ma la trattazione piú celebre e divulgata si ebbe, per l'appunto, nell'opera del Vischer; il quale, seguendo la traccia dell'Hegel, consacrò, come s'è visto, una sezione della

---

[1] *Vorles. üb Æsth.*, I, pp. 148-180.

[2] *Vorles. üb Æsth.*, introd.

[3] *Ansichten der Natur*, 1808; *Kosmos*, 1845-58.

[4] *Æsthetik d. Pflanzenwelt*, Lipsia, 1853.

sua Estetica all'esistenza oggettiva del Bello, ossia al Bello di natura, e la battezzò (forse, pel primo) col caratteristico nome di Fisica estetica (*aesthetische Physik*). La Fisica estetica comprende la bellezza della natura inorganica: luce, calore, aria, acqua, terra; della natura organica, coi suoi quattro tipi di vegetali, coi suoi animali invertebrati e vertebrati; della bellezza umana, ripartita in bellezza generica e bellezza storica. La bellezza generica è divisa, a sua volta, nelle sezioni della bellezza delle forme generali: età, sessi, condizioni, amore, matrimonio, famiglia; delle forme speciali: razze, popoli, cultura, vita politica; delle forme individuali: temperamento e carattere degl'individui. La bellezza storica abbraccia quella della storia dell'antichità (Oriente, Grecia, Roma), del Medioevo o germanesimo, e dei tempi moderni. Spetta all'Estetica, secondo il Vischer, dare, tra l'altro, uno sguardo alla storia universale, per additare i varî gradi del bello secondo le varie vicende della lotta della libertà contro la natura; lotta, che si svolge nella storia [1].

La teoria delle Modificazioni del Bello. Dalla antichità al sec. XVIII.

Passando alle cosí dette Modificazioni del Bello, occorre notare che già nei manuali di Poetica, e, specialmente, in quelli di Rettorica, dell'antichità, si trovano determinazioni piú o meno scientifiche di fatti e stati psicologici. Cosí Aristotele, nella *Poetica*, oltre a sforzarsi di determinare che cosa sia un'azione e un personaggio tragico, accenna a una definizione del comico; e, nella *Rettorica*, parla a lungo dello spirito o dell'arguzia [2]. Sezioni sull'arguzia e sul comico contengono il *De oratore* di Cicerone e le *Istituzioni* di Quintiliano [3]: sullo stile elevato si è perduto il trattato di Cecilio, ma ce ne avanza

---

[1] *Æsth.*, § 341.

[2] *Poet.*, 5, 13-14; *Rhet.*, III, 10, 18.

[3] *De orat.*, II, 54-71; *Inst. orat.*, VI, 3.

uno, attribuito a Longino, il cui titolo fu tradotto nei tempi moderni: *De sublimitate*, o *Del sublime*. Negli scrittori del Cinque e Seicento, questo miscuglio continua, per imitazione degli antichi: nell'*Argutezza* di Matteo Pellegrini (1639) e nel *Cannocchiale* del Tesauro, sono interi trattati sul comico. Il La Bruyère toccava del sublime[1], e il Boileau dava nuova voga all'opera di Longino, traducendola. Nel secolo decimottavo, il Burke indagò l'origine delle idee del bello e del sublime; e, se derivò la prima dall'istinto di socievolezza, dedusse l'altra da quello di conservazione; toccò, inoltre, della bruttezza, della grazia, dell'eleganza e speciosità. L'Home, nei divulgatissimi *Elements of criticism*, si occupa della grandezza, della sublimità, del ridicolo, dello spirito, della dignità, della grazia. Del sublime, della dignità, della grazia nelle belle arti, discorse il Mendelssohn; il quale, seguíto in ciò dal Lessing[2], e poi da molti altri, considera alcuni di tali fatti come sentimenti misti. Il Sulzer, nel suo Dizionario estetico, accoglie tutti questi varî concetti, e vi raduna intorno una ricca bibliografia. Dall'Inghilterra trasmigrò allora sul continente, con nuovo significato speciale, la parola « *humour* », che prima voleva dire semplicemente « temperamento », o anche « spirito » e « arguzia » (« belli umori », in Italia; nel Seicento si era avuta in Roma l'Accademia degli *Umoristi*). Il Voltaire, il quale la introdusse in Francia, scriveva nel 1761: « *Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot* humour..... »[3]. Il Lessing (1767) già distingueva l'*humour* dalla *Laune* (capriccio)

---

[1] *Caractères*, I.

[2] *Hamb. Dram.*, nn. 74-5.

[3] Lettera all'ab. d'Olivet, 20 agosto 1761.

dei tedeschi[1]: egualmente, l'Herder (1769) teneva fermo alla distinzione tra i due termini, contro il Riedel, che li aveva confusi[2]. — I filosofi, trovate insieme queste cose nei medesimi libri, dapprima vi filosofarono intorno, senza pretendere d'introdurvi un artificioso legame di necessità logica. Cosí il Kant, il quale, sull'esempio del Burke, aveva già dissertato, nel 1764, sul bello e sul sublime, notava ingenuamente, in un corso di Logica (1771), che bello ed estetico non sono identici; giacché « all'Estetica appartiene anche il sublime »[3]. E, nella *Critica del giudizio*, pure trattando del comico solamente in una digressione, ch'è tra le sue piú belle analisi psicologiche[4], accanto, e come alla pari, dell'« Analitica del bello » colloca l'« Analitica del sublime »[5]. Curioso che, prima della pubblicazione della terza Critica, l'Heydenreich giungesse da sé alla teorica del sublime, che è contenuta in quella[6]. Pensò mai davvero il Kant a fondere insieme bello e sublime e dedurli da un concetto unico? Non sembra. Quando egli dichiara che il principio del bello dev'essere cercato fuori di noi e quello del sublime in noi, viene tacitamente a riconoscere che i due oggetti sono affatto disparati. In séguito (1805), lo schellinghiano Ast ebbe ad affermare la necessità di superare il dualismo kantiano, com'egli diceva, del bello e del sublime[7]; e altri rimproverava al Kant di aver trattato il comico con metodo non metafisico, ma psicologico. Lo Schiller scrisse una serie di dissertazioni sul

Kant, e i post-kantiani.

---

[1] *Hamb. Dramat.*, n. 93, in *Werke*, ed. cit., XII, pp. 170-1 *n.*

[2] *Kritische Wälder*, in *Werke*, ed. cit., IV, pp. 182-6.

[3] Schlapp, op. cit., p. 55.

[4] *Kr. d. Urth.*, Anmerkung, § 54.

[5] Op. cit., l. II, §§ 23-29.

[6] *System d. Æsth.*, introd., p. xxxvi *n.*

[7] *System der Kunstlehre*: cfr. Hartmann, op. cit., p. 387.

tragico, sul sentimentale, sull'ingenuo, sul sublime, sul patetico, sul triviale, sul basso; e sulla dignità e sulla grazia, con le loro varietà: l'affascinante, il maestoso, il grave, il solenne. Un altro artista, Giampaolo Richter, trattò a lungo dello spirito e dell'umore, che egli chiamava comico romantico, sublime a rovescio (*umgekehrte Erhabene*) [1].

Che tutti codesti concetti sieno estranei all'Estetica, fu dichiarato, per effetto del suo principio formalistico, dall'Herbart, il quale li attribuí all'opera d'arte, ma non al bello puro [2]; e, per ragione molto piú solida, in forza, cioè, della sua sana concezione dell'arte, dallo Schleiermacher. Questi osservava, tra l'altro: « Si sogliono porre bello e sublime come due specie di perfezione artistica. Si è tanto abituati all'unione di questi due concetti, che bisogna fáre uno sforzo per convincersi quanto poco essi sieno coordinati e come non sieno esaurienti pel concetto della perfezione artistica »; e lamentava che anche i migliori estetici, invece di dimostrazioni, dessero, sul proposito, descrizioni rettoriche. « La cosa (egli diceva) non ha alcuna giustezza » (*keine Richtigkeit*); e, perciò, escludeva quella materia dalla sua Estetica [3]. Ma altri filosofi si ostinarono a voler trovare una connessione tra quei varî concetti; e chiamarono in aiuto il pensare dialettico. Di questa dialettica, applicata ai concetti empirici, erano allora intinti tutti; e uno spruzzo se ne trova perfino nel grande nemico della dialettica, l'Herbart, allorché, per spiegare l'unione delle varie idee estetiche nel bello, ricorre alla formola del « perdere in regolarità per guadagnarla di

---

[1] *Vorschule d. Æsth.*, cc. 6-9.

[2] Si veda sopra, p. 356.

[3] *Vorles. üb. Æsth.*, p. 240 sgg.

nuovo »[1]. Lo Schelling ebbe a dire che il sublime è l'infinito nel finito, e il bello il finito nell'infinito, soggiungendo che il sublime nella sua assolutezza capisce il bello, e il bello il sublime[2]. Il già citato Ast parlava di un elemento maschile e positivo, ch'è il sublime, di uno femminile e negativo, che è il grazioso o piacente, e di un contrasto e lotta tra loro. La sistematizzazione di quei varî concetti e la loro unione col concetto del bello s'andò sempre piú sviluppando; e, circa la metà del secolo XIX, assunse due forme, alquanto diverse, a cui importa accennare.

Culmine dello svolgimento.

La prima forma è quella del superamento del Brutto. Comico, sublime, tragico, umoristico, e simili, furono concepiti come tanti casi di una guerra mossa dal Brutto contro il Bello; il quale, riuscendo sempre vincitore, sale via via, per effetto di quel contrasto, a manifestazioni sempre piú elevate e complesse. L'altra forma è quella del passaggio dall'astratto al concreto, secondo la quale, il Bello non esce dalla sua astrattezza, non diventa questo o quel bello concreto, se non particolarizzandosi nel comico, tragico, sublime, umoristico, e cosí via. La prima forma si trova già abbastanza svolta nel Solger, fautore della romantica Ironia; ma il suo precedente storico è in quella teoria estetica del Brutto, che l'altro romantico, Federico Schlegel, aveva delineata pel primo (1797). È noto come, per lo Schlegel, il principio dell'arte moderna fosse non già il bello, ma il caratteristico e l'interessante; onde l'importanza, che egli dava, al piccante, a ciò che colpisce (*frappant*), all'avventuroso, al crudele, al brutto[3]. Il Solger tentò una connessione dialettica: l'elemento finito e terreno (egli dice, tra l'altro) può essere

Doppia forma della teoria. Il superamento del Brutto. Solger, Weisse, e altri.

---

[1] Cfr. Zimmermann, *G. d. Æ.*, p. 788.

[2] *Philos. d. Kunst*, §§ 65-66.

[3] Cfr. Hartmann, *Deutsch. Æsth. s. k.*, pp. 363-4.

sciolto e annichilato in quello divino, e questo annichilamento è il tragico; ovvero l'elemento divino può essere interamente corroso da quello terreno, e in ciò è il comico [1]. Dopo il Solger, continuarono in questa via il Weisse (1830) e il Ruge (1837). Secondo il Weisse, la bruttezza è l' « esistenza immediata della bellezza », la quale si supera nel sublime e nel comico. Secondo il Ruge, lo sforzo per la conquista dell'Idea, l'Idea che cerca sé stessa, è il sublime: allorché, cercandosi, essa, invece di ritrovarsi, si perde, si ha il brutto; allorché, per contrario, riguadagna sé medesima e dal brutto risorge a nuova vita, si ha il comico [2]. Un intero trattato sul Brutto pubblicava, col titolo di *Estetica del Brutto*, il Rosenkranz (1853) [3]; il quale svolgeva per l'appunto quel concetto come medio tra i due del bello e del comico, seguendolo dai suoi inizî sino a quella « sorta di perfezione », che esso si dà nel satannico. Dal comune (*Gemeine*), ch'è il piccolo, il debole, il basso, e dalle sottospecie del basso, l'usuale, il casuale e arbitrario e il rozzo, il Rosenkranz passa, infatti, a descrivere il ripugnante, tripartito nel goffo, nel morto e vuoto, e nell'orribile; e così, di tripartizione in tripartizione, suddivide l'orribile nell'assurdo, nel nauseante e nel cattivo; il cattivo, nel delittuoso, nello spettrale, nel diabolico; e il diabolico, nel demonico, nello stregonico e nel satannico. Combatte come triviale la concezione che il brutto serva in arte da rilievo al bello; e giustifica, invece, l'introduzione di esso nell'arte, col bisogno che ha questa di rappresentare l'apparizione dell'Idea nella sua totalità; ma, d'altra parte, afferma che il brutto non si trova sullo stesso piede del bello, e che, se il bello

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, p. 85.

[2] *Neue Vorschule d. Æsth.*, Halle, 1837.

[3] K. Rosenkranz, *Æsthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.

può stare da solo, l'altro non può, e deve sempre riflettersi nel primo [1].

Il passaggio dall'astratto al concreto. Vischer.

La seconda forma fu prevalente col Vischer. « L'Idea (egli dice, e ciò valga come saggio della sua costruzione), si strappa dalla tranquilla unità, in cui si trovava fusa con l'immagine, va oltre di questa e afferma di fronte a lei, ch'è finita, la propria infinità ». Questa ribellione contro l'elemento sensibile, questo andare oltre, è il sublime. « Ma il Bello chiede piena soddisfazione per questo turbamento dell'armonia; il diritto violato dell'immagine deve essere ristabilito; e ciò può accadere solo per mezzo di una nuova contradizione, cioè per la posizione negativa che l'immagine assume ora verso l'Idea, opponendosi alla compenetrazione con essa e affermandosi senza di essa come tutto ». Questo secondo momento è il comico, negazione di una negazione [2]. — Ma ancora piú straordinariamente ricco e complicato appare il processo nello Zeising, il quale paragona le modificazioni del Bello alla rifrazione dei colori: le tre modificazioni principali, sublime, attraente, umoristico, rispondono ai colori principali violetto, arancio e verde; le tre secondarie, bello puro, comico e tragico, ai colori rosso, giallo e azzurro. Ciascuna di queste sei modificazioni (al modo stesso dei gradi del Brutto nel Rosenkranz) scoppia, come fuoco artificiale, in tre razzi: il bello puro, nel decoroso, nobile e piacente; l'attraente, nel grazioso, interessante e piccante; il comico, nel buffonesco, sollazzevole e burlesco; l'umoristico, nel barocco, capriccioso e malinconico; il tragico, nel commovente, patetico e demonico; il sublime, nel glorioso, maestoso e imponente [3].

---

[1] *Æsth. d. Hässl.*, pp. 36-40.

[2] *Æsth.*, §§ 83-84, 154-5. [3] *Æsth. Forsch.*, p. 418.

La « leggenda del cavalier Purobello ».

Tutti i libri di Estetica sono, dunque, in quel tempo, riempiti di codesta leggenda, *chanson* o *roman* del « Cavalier Purobello » (*Reinschön*), e delle sue avventure, raccontate secondo una doppia versione. Nell'una, Purobello è costretto a rompere l'ozio, nel quale si compiace, per la mefistofelica opera tentatrice del Brutto, il quale lo fa capitare in una serie di mali passi, donde, per altro, esce sempre vittorioso; e le sue vittorie e i suoi progressi, i suoi Marengo, Austerlitz e Jena, si chiamano Sublime, Comico, Umoristico, e via dicendo. Nell'altra, Purobello, annoiatosi della vita solitaria, si va procurando da sé stesso, per isvago, avversarî e nemici, e ne è vinto; ma, nell'esser vinto, *ferum victorem capit*, trasforma e irraggia di sé i suoi nemici. — Fuori di questa mitologia artificiale, di questa leggenda senza ingenuità e di provenienza letteraria, di questa storiella mediocremente insulsa, sarebbe vano cercare altro nella tanto elaborata teorica degli estetici tedeschi, detta delle Modificazioni del Bello.

XIV.

L'Estetica in Francia, in Inghilterra e in Italia nella prima metà del secolo XIX

Movimento estetico in Francia. Cousin, Jouffroy.

Il movimento filosofico tedesco dall'ultimo quarto del secolo decimottavo alla prima metà del decimonono, nonostante le sue molte e gravi colpe, che dovevano presto provocare fiera reazione, è sempre tanto notevole, tanto imponente nel suo insieme, da meritare giustamente il primo posto nella storia del pensiero europeo di quel periodo, riducendo ai secondi e terzi piani e a importanza inferiore la contemporanea produzione filosofica delle altre nazioni. E ciò vale, forse, piú ancora che per la filosofia in genere, per l'Estetica in particolare. — La Francia, tutta in preda al sensualismo del Condillac e della scuola di lui, non era in grado, ai principî del secolo, di valutare convenientemente la spirituale attività dell'arte. Appena un riflesso dello spiritualismo trascendente del Winckelmann appare nelle teorie del Quatremère de Quincy; il quale, criticando l'Eméric-David (critico, a sua volta, del bello ideale e fautore dell'imitazione della natura [1]), sosteneva che le arti del disegno hanno per oggetto la bellezza pura, senza carattere individuale, l'uomo e non gli

---

[1] Eméric-David, *Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens*, Parigi, 1805 (trad. ital., Firenze, 1857).

uomini [1]. E qualche sensualista, come il Bonstetten, faceva vani conati per intendere il peculiare processo della fantasia nella vita e nell'arte [2]. Dai seguaci dello spiritualismo universitario francese, si suole porre nell'anno 1818, quando, cioè, Vittorio Cousin tenne alla Sorbona, per la prima volta, il suo corso sul Vero, sul Bello e sul Buono (che poi formò il volume dal medesimo titolo, tante volte ristampato [3]), il principio di una rivoluzione e la fondazione della scienza estetica in Francia. Ma quel corso del Cousin, malgrado gl'influssi kantiani, è ben povera cosa. Rifiutando l'identificazione del bello col piacevole e con l'utile, sostituisce a essa una triplice bellezza, fisica, intellettuale e morale, l'ultima delle quali sarebbe, poi, la vera bellezza ideale, che ha fondamento in Dio. L'arte esprime la Bellezza ideale, l'infinito, Dio; il genio è la potenza creatrice; il gusto, un misto d'immaginazione, di sentimento e di ragione [4]. Frasi da accademico, pompose e vuote, e, perciò, fortunate. — Di maggior valore è il corso di Estetica, tenuto da Teodoro Jouffroy, nel 1822, innanzi a un ristretto uditorio, e pubblicato postumo nel 1843 [5]. Il Jouffroy ammetteva una bellezza di espressione, che si trova così nell'arte come nella natura; una bellezza d'imitazione, consistente nell'esattezza onde si riproduce il modello; una bellezza d'idealizzazione, che lo riproduce intensificandone una data qualità e rendendolo più significativo; e, finalmente, una bellezza dell'invisibile o del contenuto,

---

[1] Quatremère de Quincy, *Essai sur l'imitation dans les beaux arts*, 1828.

[2] *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1807.

[3] *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1818, più volte rimaneggiato (23.ª ediz., Parigi, 1881).

[4] Op. cit., lez. 6-8.

[5] *Cours d'Esthétique*, ed. Damiron, Parigi, 1843.

consistente nella forza (fisica, sensibile, intellettuale, morale), la quale ci riesce simpatica. Negazione di codesto bello simpatico è il brutto; specie o modificazioni ne sono il sublime e il grazioso. Il Jouffroy, come si vede, non riusciva a isolare il fatto propriamente estetico; e, invece di analisi e di sistema scientifico, dava poco piú che chiarimenti circa l'uso delle parole. Che espressione, imitazione, idealizzazione siano una cosa stessa, e, cioè, la funzione artistica, non seppe egli scorgere e intendere davvero. Aveva, inoltre, idee molto curiose, specie intorno all'espressione. Se vediamo per via (diceva) un ubbriaco con tutti i sintomi piú ripugnanti dell'ubbriachezza, e un sasso informe, l'ubbriaco ci piace, perché ha espressione, e il sasso no, perché non ne ha alcuna. — Accanto al Jouffroy, le cui teorie erronee o immature pure rivelano uno spirito indagatore, appena si può citare il Lamennais [1]; il quale, come il Cousin, considerava l'arte quale manifestazione dell'infinito per mezzo del finito, dell'assoluto per mezzo del relativo. Il romanticismo francese, col De Bonald, il De Barante e la Staël, definí la letteratura « espressione della società »; mise in onore, sotto l'influsso tedesco, il caratteristico e il grottesco [2]; proclamò l'indipendenza dell'arte nella formola: « l'arte per l'arte »; ma, con codeste affermazioni, o poco determinate o aforistiche, non superò, filosoficamente parlando, la vecchia dottrina dell' « imitazione della natura ».

Estetica inglese.

In Inghilterra continuava (e in essa non è stata mai interrotta) la psicologia associazionistica, inetta a uscire davvero dal sensualismo e a intendere la fantasia. Il Dugald-Stewart [3] ricorse al misero ripiego di stabilire due

---

[1] *De l'art et du beau*, 1848-6.

[2] Victor Hugo, Prefazione al *Cromwell*, 1827.

[3] Dugald-Stewart, *Elements of the Philosophy of the human Mind*, 1887.

forme di associazione: una di associazioni accidentali, l'altra di associazioni insite nella natura umana, e comuni, perciò, agli uomini tutti. Anche l'Inghilterra risentí gl'influssi germanici, come appare, p. e., dal Coleridge, a cui si deve l'introduzione di un concetto piú sano della poesia e della differenza tra essa e la scienza [1] (nel che aveva compagno il poeta Wordsworth); e dal Carlyle, che esaltava sopra l'intelletto la fantasia, « organo del Divino ». La piú notevole tra le scritture inglesi di questo tempo è, forse, la *Difesa della poesia* dello Shelley (1821) [2], contenente vedute profonde, sebbene poco sistematiche, sulla distinzione tra ragione e immaginazione, prosa e poesia, sul linguaggio primitivo e sulla potenza dell'oggettivazione poetica, la quale rinchiude e serba « il ricordo dei momenti migliori e piú felici delle migliori e piú felici anime ».

Estetica italiana.

In Italia, dove né il Parini, né il Foscolo avevano saputo liberarsi dalla tirannia delle vecchie teoriche (quantunque il secondo, nei suoi ultimi scritti, fosse, per piú rispetti, innovatore nella critica letteraria) [3], si pubblicarono, nei primi decennî del secolo XIX, molti saggi e trattati di Estetica, la maggior parte nell'indirizzo sensistico condillacchiano, allora prevalente. Ma i Delfico, i Malaspina, i Cicognara, i Talia, i Pasquali, i Visconti, i Bonacci, e simili scrittori, appartengono alla storia particolare, o, meglio, all'aneddotica della filosofia in Italia. Pure, talvolta, s'incontrano in essi accenni non ispregevoli. Cosí Melchiorre Delfico (1818), dopo avere errato, incerto, qua e

---

[1] Gayley-Scott, *An introd.*, pp. 305-6.

[2] P. B. Shelley, *A defense of Poetry* (in *Works*, Londra, 1880, vol. VII).

[3] Parini, *Principî delle belle lettere applicati alle belle arti*, dal 1773 in poi; Foscolo, *Dell'origine e dell'uffizio della letteratura*, 1809, e i *Saggi di critica*, composti in Inghilterra.

là, si ferma sul principio dell'espressione, osservando che: « se mai si potesse dimostrare che l'espressione entra sempre a far parte della bellezza, sarebbe una giusta conseguenza il riguardarla come la sua vera caratteristica, cioè come una condizione senza la quale non potrebbe esistere, o non si potrebbe produrre in noi, quella piacevole modificazione, che fa nascere il sentimento del bello »; e ciò tentava, da sua parte, sostenendo che tutti gli altri caratteri (ordine, armonia, proporzione, simmetria, semplicità, unità e varietà) acquistano significato solamente quando sieno assoggettati al principio dell'espressione [1]. — Cosí un critico del Malaspina, contro la definizione che costui dava del bello: « piacere nascente da una rappresentazione », e contro la tripartizione, allora solita, del bello in sensibile, morale e intellettuale, osservava che, se il bello è rappresentazione, non s'intende come possa esservi un bello intellettuale, il quale sarebbe intelligibile e non rappresentabile [2]. Né va dimenticato un Pasquale Balestrieri, cultore di scienze mediche, il quale, nel 1847, tentava una specie di Estetica esatta o matematica, riuscendovi egualmente bene, ossia egualmente male, di molti celebrati autori stranieri. S'accorgeva, per altro, nel tradurre le sue cifre algebriche in numeri, che quelle formole generali « soddisfano al loro scopo con un'infinità di sistemi di cifre differenti », e che nell'arte v'è un elemento x, « non arbitrario, ma ignoto » [3]. — Si fecero anche, allora, traduzioni di lavori tedeschi, e alcune, come quelle delle opere dei due Schlegel, vennero piú volte ristampate; fu letta e discussa l'*Estetica* del Bouterweck, che si riattacca

---

[1] M. Delfico, *Nuove ricerche sul Bello*, Napoli, 1818, c. 9.

[2] Malaspina, *Delle leggi del bello*, Milano, 1828, pp. 26, 233.

[3] P. Balestrieri, *Fondamenti di Estetica*, Napoli, 1847.

al Kant e allo Schiller [1]; il Colecchi espose egregiamente le dottrine estetiche kantiane [2]; un certo Lichtenthal adattò, nel 1831, l'Estetica di Francesco Ficker, da altri tradotta poi integralmente [3]; si tradusse anche qualcosa dello Schelling, p. e., il discorso sulle relazioni tra le arti figurative e la natura.

Rosmini e Gioberti.

Ma non si può dire, di certo, che l'Estetica ricevesse adeguato trattamento nel risveglio della speculazione filosofica italiana, accaduta per opera del Galluppi, del Rosmini e del Gioberti. Il primo toccò in modo affatto incidentale e popolare dei fatti estetici [4]. — Neppure il Rosmini approfondí molto la questione. Nel sistema filosofico di lui era una sezione di Scienze deontologiche, che « trattano della perfezione dell'ente, e del modo di acquistare o produrre questa perfezione o di perderla »; tra le quali veniva compresa quella del « bello in universale », col nome di Callologia, di cui era parte speciale l'Estetica, che trattava del « bello nel sensibile »; l'una e l'altra dovevano occuparsi degli « archetipi degli enti » [5]. E, nel suo piú lungo scritto letterario, ch'egli considerava come la sua Estetica [6], nel saggio, cioè, sull'*Idillio* [7], dichiara scopo dell'arte, non l'imitazione della natura e neppure la diretta intuizione degli archetipi, ma la riduzione delle cose naturali ai loro archetipi, che si graduano in tre ideali: naturale,

---

[1] Friedrich Bouterweck, *Ästhetik*, 1806, 1815 (3.ª ediz., Göttingen, 1824-5).

[2] O. Colecchi, *Questioni filosofiche*, vol. III, Napoli, 1848.

[3] P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del Bello e delle arti belle*, Milano, 1831.

[4] *Elementi di filosofia* (5.ª ed., Napoli, 1846), II, pp. 427-476.

[5] *Sistema filosofico* di A. Rosmini-Serbati (Torino, 1886), § 210.

[6] Cfr. *Nuovo saggio sopra l'orig. delle idee*, sez. V, p. IV, c. 5.

[7] *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana* (*Opuscoli filosofici*, vol. I).

intellettuale e morale. — Il Gioberti [1] è evidentemente sotto l'influsso dell'idealismo tedesco, specie schellinghiano. Il bello è, per lui, « l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico, fatta per opera dell'immaginazione ». Il fantasma è la materia; il tipo intelligibile (concetto) è la forma, nel senso aristotelico [2]. Sull'elemento sensibile e fantastico predomina, dunque, quello ideale; perciò l'arte è propedeutica al vero e al bene. A torto l'Hegel ha scacciato dall'Estetica il bello di natura: la bellezza naturale perfetta è « la piena corrispondenza della realtà sensibile con l'Idea, che l'informa e rappresenta ». E, come tale, la bellezza « fece la sua comparita nel sensibile universo durante il secondo periodo dell'età primordiale, descritto partitamente da Mosé, nelle sei giornate della creazione ». Per effetto del peccato originale, nella natura s'introdusse l'imperfezione e la bruttezza [3]. Da ciò si deduce la funzione dell'arte, la quale è supplemento del bello naturale, di cui suppone la decadenza: ricordanza e profezia, riferentisi all'epoca primitiva e all'epoca finale del mondo. Giacché, dopo il giudizio universale, si riavrà il bello perfetto: « la restituzione organica, abilitando i risorti a contemplare l'intelligibile nel sensibile, e affinando tutte le loro potenze, dovrà rendere vieppiú puro e squisito l'estetico godimento. La contemplazione del bello perfetto sarà la beatitudine della fantasia, di cui Cristo diede un saggio ineffabile ai suoi discepoli, quando apparve loro visibilmente transumanato e di celeste beltà sfavillante » [4]. Come lo Schelling, il Gioberti ammetteva un'arte pagana e un'arte cristiana; un « bello eterodosso » (arte orientale e greco-italica), imperfetto in confronto a un « bello ortodosso »; e, tra i due, come avviamento all'arte cristiana, un

---

[1] V. Gioberti, *Del buono e del bello* (ed. di Firenze, 1857).
[2] *Del bello*, c. 1. [3] Op. cit., c. 7. [4] Op. cit., c. 7.

bello « semiortodosso »[1]. Tentava, anche lui, una dottrina delle modificazioni del bello; anzi al sublime assegnava la parte di creatore del bello. Il bello è l'intelligibile relativo, delle cose create, appreso dall'immaginazione: il sublime è l'intelligibile assoluto di tempo, di spazio e di forza infinita, rappresentato innanzi alla virtú fantastica. « La formola ideale: l'Ente crea l'Esistente, tradotta in linguaggio estetico, ci dà la formola seguente: l'Ente, per mezzo del sublime dinamico, crea il bello, e, per mezzo del matematico, lo contiene. La qual ci mostra la connessione ontologica e psicologica dell'Estetica nella scienza prima ». Il brutto entra nel bello, o come rilievo e contrapposto, o per dar luogo al comico, o per dipingere la pugna del bene contro il male. L'ideale cristiano del bello artistico è la figura del Dio-Uomo; unione assoluta delle due forme di bellezze, del sublime e del bello; espressione trasfigurata, e divinamente illuminata, dell'uomo[2]. — Per quanto si sciolga e spogli il pensiero del Gioberti da questa forma mitologica giudaico-cristiana, non si ottiene un qualsiasi residuo, che abbia valore di scienza.

Romantici italiani. Dipendenza dell'arte.

D'altra parte, il movimento letterario italiano di quel tempo, se rinnovava e svecchiava parecchie idee critiche particolari, tendeva (anche per cause sociali e politiche ben note) a considerare la letteratura come strumento pratico, divulgativo di verità storiche, scientifiche, religiose, morali. Giovanni Berchet scriveva (1816) che: « la poesia... è diretta a migliorare i costumi degli uomini, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore; poiché la tendenza alla poesia, simigliante ad ogni altro desiderio, suscita in noi bisogni morali »[3]; ed Ermes Visconti, nel *Conciliatore* (1818): che lo scopo estetico è da subordinare

---

[1] *Del bello*, cc. 8-10. [2] Op. cit., c. 4.

[3] G. Berchet, *Opere*, ed. Cusani, Milano, 1863, p. 227.

« allo scopo eminente di tutti gli studî, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico e il bene privato ». Il Manzoni, il quale filosofò dipoi sull'arte coi principî del Rosmini, enunciava, nella lettera sul Romanticismo (1823), che « la poesia o la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo »[1]; e, pur avvertendo l'indeterminatezza del concetto del vero, richiesto dalla poesia, inchinò sempre (come si vede anche dal discorso sul romanzo storico) a identificarlo col vero storico e scientifico[2]. Piero Maroncelli, alla formola dell'arte classica, « fondata sull'imitazione della realtà e avente per iscopo il diletto », sostituiva quella di un'arte, « fondata sull'ispirazione e avente per mezzo il bello e per iscopo il bene », battezzata da lui « cormentalismo »; contrastando, in questo modo, alla tesi dell'arte scopo a sé stessa, quale la ritrovava in Augusto Guglielmo Schlegel e in Victor Hugo[3]. Il Tommaseo definiva il bello: « unione di molti veri in un concetto », operata dalla forza del sentimento[4]. Anche Giuseppe Mazzini concepí sempre la letteratura come mediatrice dell'idea universale, del concetto intellettuale[5]. — I romantici italiani, i quali tanto s'adoperavano a ridare contenuto e serietà a una letteratura infrollita, furono, dunque, in teoria, per una ritrosia e un equivoco assai naturali, oppositori perpetui e costanti di qualsiasi indirizzo, che menasse ad affermare l'indipendenza dell'arte.

---

[1] Parole soppresse nell'ediz. del 1870.

[2] *Epistolario*, ed. Sforza, I, pp. 285, 306, 308; *Discorso sul Romanzo storico*, 1845; *Dell'invenzione*, dialogo.

[3] *Addizioni alle Mie Prigioni*, 1831 (in Pellico, *Prose*, Firenze, 1858): si vedano le pagine circa il *Conciliatore*.

[4] *Del bello e del sublime*, 1827; *Studî filosofici* (Venezia, 1840), vol. II, parte V.

[5] Cfr. De Sanctis, *Lett. ital. nel s. XIX*, ed. Croce, Napoli, 1896, pp. 427-31.

XV

Francesco de Sanctis

L'indipendenza dell'arte riceveva, invece, in Italia, magnifica affermazione nell'opera critica di Francesco de Sanctis; il quale dal 1838 al 1848 tenne in Napoli scuola privata di letteratura, tra il 1850 e il 1860 insegnò a Torino e a Zurigo, dopo il 1870 fu professore nell'Università di Napoli, ed espose le sue dottrine in saggi critici, in monografie sugli scrittori italiani, e nella classica *Storia della letteratura italiana.* Nutrito dapprima, nella scuola del Puoti, di vecchia cultura italiana, e di quegli scrittori stranieri del secolo XVIII, diventati in Italia quasi patrimonio nazionale; spinto da naturale bisogno speculativo, egli si dié a investigare i vecchi grammatici e retori con l'intento di sistematizzarli; ma ben presto passò a criticarli, compierli, superarli. Giudicava meramente empirici il Fortunio, l'Alunno, l'Accarisio, il Corso; alquanto migliori, il Bembo, il Varchi, il Castelvetro, il Salviati, coi quali s'era introdotto nella grammatica il metodo, perfezionato di poi dal Buonmattei, dal Corticelli, dal Bartoli; e proclamava Francesco Sanchez, autore della *Minerva*, « il Cartesio dei grammatici ». Ma la sua ammirazione progredí verso le grammatiche filosofiche dei Du Marsais, dei Beauzée, dei Condillac, dei Gérard. E, sulle tracce di costoro, e proseguendo l'ideale del Leibniz, tentò una gram-

Fr. de Sanctis. Svolgimento del pensiero di lui.

matica logica; se non che, doveva avvertire, nello sforzo, la difficoltà di ridurre a principî fissi (logici) le differenze delle lingue. Se nei teorici francesi gli pareva da lodare l'abilità di risalire alle forme semplici e primitive, da « amo » a « sono amante », ne era, per altro, contento a mezzo: « quella decomposizione di « amo » in « sono amante » incadaverisce la parola, le sottrae tutto il moto che le viene dalla volontà in atto »[1]. Lesse e criticò egualmente i trattatisti di Rettorica, e quelli di Poetica, dai cinquecentisti, quali il Castelvetro e Torquato Tasso (che, con grande scandalo dei letterati napoletani, osò dichiarare « critico mediocre »), fino al Muratori e al Gravina, « più acuto che vero », e ai settecentisti italiani, il Bettinelli, l'Algarotti, il Cesarotti. Le fredde regole della ragione non trovarono grazia presso di lui: ai giovani inculcò di mettersi a fronte a fronte con le opere letterarie, accogliendone ingenuamente le impressioni, essendo in queste il fondamento del giudizio[2].

Influenza dell'hegelismo.

Gli studî filosofici, non mai intermessi o scaduti del tutto nell'Italia meridionale e, in quel tempo, in via di progresso, facevano discutere con ardore le teorie sul bello penetrate d'oltre Alpi in Italia, e quelle italiane del Gioberti e di altri[3]. Risorgeva lo studio del Vico; cominciavano a giungere a Napoli i volumi della traduzione francese dell'*Estetica* dell'Hegel, fatta dal Bénard (il primo nel 1840, il secondo nel '43, altri dal '48 al '52). I giovani, desiderosi di rinnovamento intellettuale, si davano ad apprendere il tedesco: il De Sanctis stesso ebbe poi a

---

[1] *Frammenti di scuola*, in *Nuovi saggi critici*, pp. 321-33; *La giovinezza di Fr. d. S.* (autobiografia), pp. 62, 101, 163-66. (Citiamo le opere del De-S. dall'edizione stereotipa di Napoli, ed. Morano, 12 voll.).

[2] *La giovinezza di F. d. S.*, pp. 260-1, 315-6.

[3] *Saggi critici*, p. 584.

tradurre, nel carcere (dove, come liberale, fu rinchiuso dal governo borbonico), la *Logica* dell'Hegel e la *Storia delle letterature* del Rosenkranz. Il nuovo indirizzo critico si chiamava filosofismo, di contro all'antico, grammaticale, e a quello romantico, vago, esagerato e incoerente. E al nuovo indirizzo si unì il De Sanctis, che fu tra i primi « hegeliani » di Napoli. Come segno della trasfusione avvenuta in lui dello spirito hegeliano, si racconta che, letti i primi volumi del Bénard, egli, nell'intervallo che corse fino alla pubblicazione degli altri, indovinò ed espose in iscuola il séguito dell'opera [1].

Tracce d'idealismo metafisico e di hegelismo si trovano nei primi scritti di lui, e persistono qua e là nella terminologia di quelli posteriori. In un discorso, anteriore al 1848, egli poneva la salute della critica nella scuola filosofica, che considera nelle opere letterarie « quella parte assoluta.... quell'incerta idea, che agita l'anima dei grandi scrittori, insino a che non comparisce al di fuori vestita di veste bellissima, ma sempre di sé stessa men bella » [2]. Nella prefazione ai drammi dello Schiller (1850), scriveva: « L'idea non è pensiero, né la poesia è ragione cantata, come piacque definirla ad un poeta moderno: l'idea è, ad un tempo, necessità e libertà, ragione e passione, e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione » [3]. Accennava altrove alla morte della fede e della poesia, assorbite dallo svolgimento della filosofia; tesi (disse alcuni anni di poi) che « l'Hegel, col suo pensiero onnipotente, imponeva alla nostra generazione » [4]. Si provava, in un articolo del 1856,

---

[1] De Meis, *Comm. di Fr. d. S.* (nel vol. *In memoria*, Napoli, 1884, p. 116).

[2] *Scritti varî*, ed. Croce, II, pp. 153-4.

[3] *Saggi critici*, p. 18.

[4] Op. cit., pp. 226-8; *Scritti varî*, II, pp. 185-7: e cfr. II, p. 70.

a definire l'umorismo: « forma artistica che ha per suo significato la distruzione del limite con la coscienza di essa distruzione »[1]. E, per non perderci in altre minuzie, la distinzione, alla quale il De Sanctis tenne sempre fermo in tutta la sua opera critica, d'Immaginazione e Fantasia, considerando quest'ultima come vera e sola facoltà poetica, gli fu certamente suggerita dallo Schelling e dall'Hegel (*Einbildungskraft* e *Phantasie*); come da quest'ultimo gli vennero le frasi « contenuto prosaico », « mondo prosaico », che talvolta adopera.

Critica inconscia dell'hegelismo.

Ma, pel De Sanctis, l'Estetica hegeliana fu soltanto sussidio e puntello a levarsi in alto, superando le discussioni e le vedute delle vecchie scuole italiane. Passare dalla rettorica dei grammatici a quella dei metafisici, falsificatori dell'indole dell'arte, non era possibile a uno spirito fresco e chiaroveggente come il suo. Dall'Hegel succhiò tutta la parte vitale, e delle dottrine di lui porse interpetrazioni corrette o attenuate: a ciò che era arbitrario, formalistico, pedantesco, si mantenne inaccessibile, e, alla fine, si ribellò apertamente.

Rechiamo qualche esempio di codeste riduzioni e attenuazioni, che sono correzioni e mutazioni fondamentali. « La fede se n'è ita, la poesia è morta » (scriveva nel 1856, ed echeggiava, come si è visto, l'Hegel); « o, per dir meglio (e qui è lui, De Sanctis, che continua correggendo), la fede e la poesia sono immortali: ciò ch'è ito via, è una particolare lor maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, ma trasformate »[2]. Distingueva, è vero, fantasia da immaginazione; ma la fantasia era, per lui, non già la mistica facoltà di appercezione trascendentale, l'intuizione

---

[1] *Saggi critici*, ed. Imbriani, p. 91.

[2] Op. cit., p. 228; cfr. *Scritti vari*, II, p. 70.

intellettuale dei metafisici tedeschi; sí bene, semplicemente, la facoltà di sintesi e creazione del poeta, contrapposta all'immaginazione, la quale raduna particolari e materiali, e ha sempre qualcosa di meccanico [1]. Allorché gli studiosi del Vico e dell'Hegel intendevano le teorie di costoro come l'esaltazione del concetto nell'arte, il De Sanctis rispondeva che « il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia. Il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazione, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura e la storia ». E ammoniva di non fraintendere il Vico, il quale, allorché dai poemi omerici estrae concetti e tipi esemplari, fa opera non già di critico d'arte, ma di storico della civiltà: Achille artisticamente è Achille, e non la forza o altra astrazione [2]. Cosí la sua polemica si volse dapprima contro i fraintendimenti di ciò, che egli chiamava il vero pensiero hegeliano e che era, invece, di solito, la correzione, fattane, piú o meno inconsciamente, da lui stesso. E poté vantarsi, nei suoi ultimi anni, che, anche nel periodo del fanatismo napoletano per l'Hegel, « nel tempo che Hegel era padrone del campo, aveva fatto le sue riserve e non aveva accettato il suo apriorismo, la sua trinità, le sue formole » [3].

Critiche dell'Estetica tedesca.

Anche verso altri estetici tedeschi il De Sanctis assunse una posizione d'indipendenza. Le vedute di Guglielmo Schlegel, progressive pei tempi in cui sorsero, gli parevano già oltrepassate: lo Schlegel (scriveva nel 1856) si sforza

---

[1] *Storia della letter.*, I, pp. 66-7; *Saggi critici*, pp. 98-9; *Scritti varî*, I, pp. 276-8, 384.

[2] *La giovinezza di F. d. S.*, pp. 279, 318-4, 321-4.

[3] *Scritti varî*, II, p. 88: cfr. p. 274.

di « alzarsi sulla critica ordinaria, che stagnava, per lo piú, nelle frasi, nei versi, nell'elocuzione, ma si smarrisce per via, e non s'incontra con l'arte: anche lo Schlegel dà di capo nella probabilità, nel decoro, nella moralità: in tutto, fuorché nell'arte »[1]. Sbalzato dalle vicende della vita in terra tedesca, ebbe a collega, nel Politecnico di Zurigo (si pensi un po'!), Teodoro Vischer. Quale giudizio poteva egli dare del pesantissimo scolastico hegeliano, che, uscendo polveroso e ansante dalle fatiche sistematiche descritte di sopra, sorrideva con disdegno della poesia, della musica, della decaduta razza italiana? « Io (dice il De Sanctis) era andato colà con le mie opinioni e con la mia prosunzione, e rideva delle loro risa. Riccardo Wagner mi pareva un corruttore della musica, e niente mi pareva piú inestetico che l'Estetica di Vischer »[2]. Dal desiderio di correggere le storture del Vischer, di Adolfo Wagner, di Valentino Schmidt, e di altri eruditi o filosofi tedeschi nacquero i corsi, che tenne a Zurigo, innanzi a un pubblico internazionale (1858-9), sull'Ariosto e sul Petrarca; i due nostri poeti piú maltrattati da quei critici, perché meno riducibili a interpetrazioni filosofiche. Gli si disegnò allora in mente quel tipo del critico tedesco, che contrappose all'altro del critico francese, diversamente manchevole. « Il francese non s'indugia sulle teorie: va diritto al soggetto: senti nel suo ragionamento il caldo dell'impressione e la sagacia dell'osservatore: non esce mai dal concreto, indovina le qualità dell'ingegno e del lavoro e studia l'uomo per intendere lo scrittore »; ma la sua degenerazione è nel sostituire all'arte la notizia storica dell'autore e del tempo. « Il tedesco, al contrario, non è cosa tanto comune che, a forza di maneggiarla, non te la storca, non te la in-

---

[1] *Scritti vari*, I, pp. 228-236.

[2] *Saggio sul Petrarca*, nuova ediz. a cura di B. Croce, p. 309 sgg.

garbugli: ammassa tenebre, dal cui seno guizzano, a quando a quando, lampi vivissimi: vi è al di dentro un fondo di verità, che partorisce laboriosamente. Innanzi ad un lavoro d'arte vorrebbe afferrare e fissare ciò che vi è di piú fuggevole, di piú impalpabile; e, mentre nessuno, quanto lui, ti parla di vita e di mondo vivente, nessuno, quanto lui, si diletta tanto a scomporla, scorporarla, generalizzarla; e cosí, distrutto il particolare, egli può mostrarti, come ultimo risultamento di questo processo, ultimo in apparenza, ma in effetti preconcetto ed a priori, una forma per tutt'i piedi, una misura per tutti gli abiti ». « Nella scuola tedesca domina la metafisica, nella francese la storia »[1]. Circa quel tempo (1858), scrisse per una rivista piemontese un articolo sulla filosofia dello Schopenhauer[2], che allora veniva in moda. È una critica esauriente: lo Schopenhauer stesso confessava che « quell'italiano » lo aveva « assorbito *in succum et sanguinem* »[3]. E qual peso dava alle tante arguzie scritte dallo Schopenhauer intorno all'arte? Espostane la dottrina delle idee, si limitava ad accennare appena al libro terzo, « dove trovi un'esagerata teoria estetica »[4].

Ribellione definitiva contro l'Estetica metafisica.

Ma la resistenza e l'opposizione temperata contro i seguaci del concetto, come contro i romantici italiani moralisti e mistici (criticò egualmente il Manzoni, il Mazzini, il Tommaseo e il Cantú[5]), divenne aperta ribellione in uno scritto sulla critica del Petrarca (1868), nel quale il falso

---

[1] *Saggi critici*, pp. 361-3, 413-4: cfr., a proposito del Klein, *Scritti varî*, I, pp. 32-34.

[2] Op. cit.: « Schopenhauer e Leopardi », pp. 246-299.

[3] Schopenhauer, *Briefe*, ed. Grisebach, pp. 405-6: cfr. pp. 381-3, 403-4, 438-9.

[4] *Saggi critici*, p. 269 *n*.

[5] Cfr. *Scritti varî*, I, pp. 39-45, e *Letter. ital. nel secolo XIX*, lezioni, ed. Croce, pp. 241-3, 427-32.

indirizzo è caratterizzato e satireggiato nel modo piú energico. « Secondo questa scuola (egli dice, e intende la scuola dell'Hegel e del Gioberti), il reale, il vivente è arte in quanto oltrepassi la sua forma e riveli il suo concetto o la pura idea. Il bello è manifestazione dell'idea. L'arte è l'ideale, una certa idea. Il corpo si assottiglia e diviene innanzi alla contemplazione dell'artista ombra dell'animo, il bel velo. Il mondo poetico è popolato di fantasmi, e il poeta, l'eterno *rêveur*, vede un po' come l'uomo brillo, vede i corpi ondeggiargli innanzi e trasformare gli aspetti. Non solo i corpi si assottigliano a forme o fantasmi; ma le forme e i fantasmi essi medesimi diventano libere manifestazioni di ogni idea e di ogni concetto. La teoria dell'ideale è stata spinta sino all'ultima sua vittoria, alla dissoluzione dello stesso fantasma, al concetto come concetto, divenuta la forma un mero accessorio ». « Cosí è avvenuto che il vago, l'indeciso, l'ondeggiante, il vaporoso, il celeste, l'aereo, il velato, l'angelico è salito in onore nelle forme dell'arte; e nella critica è in voga il bello, l'ideale, l'infinito, il genio, il concetto, l'idea, il vero, e il sovrintelligibile, e il soprasensibile, l'ente e l'esistente, e tante altre generalità, gittate in formole barbare quasi come le scolastiche, dalle quali a cosí gran fatica eravamo usciti ». Tutto ciò, anziché caratterizzare l'arte, indica, invece, il contrario dell'arte: la velleità e impotenza artistica, che non sa uccidere le astrazioni e cogliere la vita. Se bello e ideale significano ciò che quei filosofi pretendono, « l'essenza dell'arte non è l'ideale, né il bello, ma il vivente, la forma; anche il brutto appartiene all'arte, come nella natura anche il brutto è vivente: fuori del regno dell'arte si trova solo l'informe e il deforme. La Taide di Málebolge è piú viva e piú poetica di Beatrice, quando è pura allegoria e risponde a combinazioni astratte. Il Bello? Ditemi, dunque, se ci è cosa alcuna sí bella come Jago: forma

uscita dal piú profondo della vita reale, cosí piena, cosí concreta, cosí, in tutte le sue parti, in tutte le sue gradazioni, finita, una delle piú belle creature del mondo poetico ». Che, se, poi, « bisticciando sull'idea, sul concetto, sul bello reale morale intellettuale, confondendo il vero filosofico e morale col vero estetico », si chiama « brutto una gran parte del mondo poetico, e gli si dà il passaporto unicamente come contrasto, antagonismo, rilievo del bello, e si accetta Mefistofele come rilievo di Faust, e Jago come rilievo di Otello », in questo caso, s'imita « la buona gente, la quale credeva, *in illo tempore*, che gli astri stanno lí per tenere la candela alla terra » [1].

La teoria propria del De Sanctis.

La teoria estetica propria e definitiva del De Sanctis sorge tutta da questa critica della piú alta manifestazione, a lui nota, dell'Estetica europea. E quale essa sia, appare già nel contrasto. « Se nel vestibolo dell'arte (dice) volete una statua, metteteci la Forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. Innanzi alla forma ci sta quello ch'era innanzi alla creazione, il caos. Certo, il caos è qualche cosa di rispettabile, e la sua storia è molto interessante: la scienza non ha detto l'ultima parola su questo mondo anteriore di elementi in fermentazione. Anche l'arte ha il suo mondo anteriore: anche l'arte ha la sua geologia, nata pur ieri e appena abbozzata, scienza *sui generis*, che non è Critica né Estetica. Apparisce l'Estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenticato e perduto. La forma è sé medesima, come l'individuo è sé stesso; e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'idea. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente: i suoi

[1] *Saggio sul Petrarca*, introd., pp. 17-29.

criterî, la sua ragion d'essere non è in altro che in questo solo motto: io vivo »[1].

Il concetto della forma.

Ma la forma del De Sanctis non era né la forma « nel senso pedantesco in cui fu intesa sino alla fine del secolo decimottavo », cioè quello che prima colpisce l'osservatore superficiale, le parole, il periodo, il verso, la singola immagine[2]; né la forma nel senso herbartiano, ipostasi metafisica di quella. « La forma non è a priori, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma »[3]. Tra forma e contenuto vi è, insieme, medesimezza e diversità. Nell'opera d'arte si ritrova il contenuto, già caotico, ch'era nell'animo dell'artista, « non piú qual era, ma quale è divenuto, e sempre tutto esso, col suo valore, colla sua importanza, col suo bello naturale, arricchito e non spogliato in quel divenire ». Perciò, il contenuto è indispensabile, è legato alla forma concreta; ma la qualità del contenuto astratto non determina quella della forma artistica. « Se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtú generativa, e si rivela debole o falso, o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso, il contenuto può essere importante in sé stesso; ma, come letteratura o come arte, non ha valore. E, per contrario, il contenuto può essere immorale, o assurdo, o falso, o frivolo; ma, se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista, ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale. Gli dei d'Omero sono morti: l'*Iliade* è

---

[1] *Saggio sul Petrarca*, p. 29 sgg.
[2] *Scritti vari*, I, pp. 276-7, 317.
[3] *Nuovi saggi critici*, pp. 239-40 *n*.

rimasta. Può morire l'Italia ed ogni memoria di guelfi e ghibellini: rimarrà la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia: nasce e muore: la forma è immortale »[1]. Egli teneva fermamente all'indipendenza dell'arte, senza la quale base nessun'Estetica è possibile. Ma gli pareva esagerata la formola dell'arte per l'arte in quanto potesse importare separazione dell'artista dalla vita, mutilazione del contenuto, arte ridotta a prova di mera abilità[2].

Il De Sanctis critico d'arte.

Pel De Sanctis, il concetto della forma era identico con quello della fantasia, della potenza espressiva o rappresentativa, della visione artistica. Ciò deve dire chi voglia indicare esattamente la tendenza del pensiero di lui. Ma il De Sanctis stesso non riuscí mai a fissare la propria teoria con rigore scientifico. In lui le idee estetiche restarono quasi abbozzo di un sistema non mai ben connesso e dedotto. Insieme con quello speculativo, erano vivissimi, nell'animo suo, altri bisogni: intendere il concreto, gustare l'arte e rifarne la storia effettiva, tuffarsi nella vita pratica e politica; onde fu, a volta a volta, educatore, congiurato, giornalista, uomo di Stato. « La mia mente tira al concreto », soleva ripetere. Filosofava tanto quanto gli era necessario per orientarsi nei problemi dell'arte, della storia, della vita. Procurata la luce al suo intelletto, trovato il punto d'orientazione, riconfortatosi nella coscienza del suo operare, si rituffava prontamente nel particolare e nel determinato. Con una potenza fortissima a cogliere la verità nei principî piú alti e generali, congiungeva, non men forte, l'aborrimento pel pallido regno delle idee, nel quale, quasi asceta, si aggira il filosofo. E, come critico e sto-

---

[1] *Nuovi saggi critici*, l. c.

[2] Ivi: e cfr. *Saggio sul Petrarca*, p. 182; nonché *Scritti vari*, I, pp. 209-212, 226.

rico della letteratura, egli non ha pari. Chi lo ha paragonato al Lessing, al Macaulay, al Sainte-Beuve o al Taine, ha voluto fare un parallelo rettorico. « Voi mi parlate (scriveva Gustavo Flaubert a Giorgio Sand) della critica, nella vostra ultima lettera, dicendomi ch'essa sparirà tra breve. Io credo, invece, che la critica spunti appena sull'orizzonte. Si fa ora il contrario della critica di prima, ma niente altro. Al tempo del Laharpe, il critico era grammatico: al tempo del Sainte-Beuve e del Taine, è storico [1]. Quando sarà artista, niente altro che artista, ma veramente artista? Conoscete voi una critica che s'interessi all'opera in sé in modo intenso? Si analizzano con molta finezza l'ambiente storico, in cui l'opera è sorta, e le cause che l'hanno prodotta; ma, e la poetica inconscia? donde risulta? e la composizione? e lo stile? e il punto di vista dell'autore? Tutto ciò, non mai. Per una critica di tal sorta, ci vorrebbero grande immaginazione e grande bontà, voglio dire facoltà d'entusiasmo sempre pronta; e poi gusto, qualità rara anche nei migliori, tanto che non se ne parla più » [2]. A questo ideale, sospirato dal Flaubert, il solo critico che risponda degnamente (tra quelli, diciamo, che hanno tentato l'interpretazione di grandi scrittori e d'interi periodi letterarî) è il De Sanctis. Nessun'altra letteratura ha, per le sue produzioni, uno specchio dal riverbero cosí perfetto, come quello che, pel suo svolgimento letterario, l'Italia possiede nella *Storia* e negli altri lavori critici di Francesco de Sanctis.

Il De Sanctis filosofo.

Ma il filosofo dell'arte, l'estetico, non è pari in lui al critico e allo storico letterario. L'uno sta all'altro come l'accessorio al principale. Le osservazioni estetiche, sparse afo-

---

[1] Cfr. sopra, p. 418, il giudizio del De-S. sulla critica francese.

[2] *Lettres à George Sand*, Parigi, 1884 (lettera del 2 febbraio 1869), p. 81.

risticamente e per incidente nelle opere del De Sanctis, vengono lumeggiate ora da un lato, ora dall'altro secondo le occasioni, ed esposte con terminologia poco costante, e spesso metaforica; il che, talvolta, ha fatto credere a contradizioni e incertezze, le quali, in realtà, non esistevano nel fondo del pensiero di lui, sí che ne sparisce anche la parvenza, non appena si faccia attenzione ai casi particolari, che egli aveva innanzi. La forma, le forme, il contenuto, il vivente, il bello, il bello naturale, il brutto, l'immaginazione, il sentimento, la fantasia, il reale, l'ideale, e tutti gli altri termini ch'egli adopera con vario significato, richiedono una scienza su cui si appoggino, e da cui derivino. Chi si faccia a meditare su quelle parole, vede moltiplicarsi da ogni parte i dubbî e i problemi; scorge vuoti e lacune dappertutto. Paragonato ai pochi estetici filosofi, il De Sanctis appare manchevole nell'analisi, nell'ordine, nel sistema; impreciso nelle definizioni. Pure, questo difetto è ampiamente compensato dal contatto continuo in cui egli tiene il lettore con le opere d'arte reali e concrete, e dall'intuizione del vero, che mai non l'abbandona. E serba poi l'attrattiva di quegli scrittori, i quali, oltre ciò che dànno, additano e fanno intravvedere nuove ricchezze da conquistare. Pensiero vivo, che si rivolge a uomini vivi, pronti a elaborarlo e continuarlo.

XVI

L'ESTETICA DEGLI EPIGONI

Rigoglio dell'Estetica herbartiana.

Allorché in Germania si levò il grido « Non piú Metafisica! », e cominciò la furiosa reazione contro quella specie di notte di Santa Valpurga, a cui gli ultimi hegeliani avevano ridotte e scienza e storia; gli scolari dell'Herbart si fecero avanti, e, con aria insinuante, sembrarono domandare: — Che cosa c'è? ribellione contro l'idealismo e la Metafisica? Ma è proprio quello che l'Herbart voleva, e aveva preso a fare, da solo, mezzo secolo addietro! Ora siamo qua noi, eredi legittimi di lui, e vogliamo essere vostri alleati. Un'intesa tra noi sarà facile. La nostra Metafisica è d'accordo con la teoria atomica, la nostra Psicologia col meccanismo, la nostra Etica ed Estetica con l'edonismo... — È assai probabile che l'Herbart, se non fosse già morto fin dal 1841, avrebbe respinto sdegnosamente da sé questi suoi scolari, i quali trescavano con la popolarità, facevano buon mercato della Metafisica, e interpretavano naturalisticamente i suoi reali, le sue rappresentazioni, le sue idee, tutte le sue piú alte escogitazioni.

In questo periodo di una certa fortuna di quella scuola, anche l'Estetica herbartiana cercò di metter su carni e acquistare una qualche rotondità e floridezza, che non le facesse fare figura troppo meschina accanto ai grossi « corpi di scienza », messi al mondo dagli idealisti. Balio e alle-

vatore ne fu Roberto Zimmermann, professore di filosofia nelle università di Praga e poi di Vienna; il quale, dopo avervi stentato intorno molti anni, e averla fatta precedere da un'ampia storia dell'Estetica (1858), dette fuori finalmente (1865) la sua *Estetica generale come scienza della forma* [1].

Rob. Zimmermann.

Questa Estetica formalistica, nata sotto cattivi auspicî, riuscí un misto di servile fedeltà apparente e di sostanziale infedeltà. Movendo dall'unità, o, meglio, dalla subordinazione di Etica ed Estetica a un'Estetica generale, e definendo quest'ultima: « scienza che tratta dei modi, pei quali un qualsiasi contenuto possa acquistare diritto a riscuotere approvazione o disapprovazione » (diversa, perciò, e dalla Metafisica, scienza del reale, e dalla Logica, scienza del retto pensare); lo Zimmermann poneva quei modi nella forma, cioè nel rapporto reciproco degli elementi. Un semplice punto matematico nello spazio, una semplice impressione dell'udito e della vista, un semplice tono, non sono piacevoli o spiacevoli: la musica mostra che il giudizio del bello e del brutto cade sempre sul rapporto di almeno due toni. Ora, la deduzione deve stabilire quali sono le relazioni, ossia le forme generali gradevoli. Gli elementi di un'immagine, i quali sono, a loro volta, rappresentazioni, possono entrare in relazione, o secondo la loro forza (quantità) o secondo la loro indole (qualità); onde si hanno due gruppi: forme estetiche di quantità, forme estetiche di qualità. Secondo le prime, piace il forte (grande) accanto al debole (piccolo), e dispiace questo accanto a quello: secondo le altre, piace ciò ch'è prevalentemente identico per qualità (armonico), e spiace ciò

[1] *Allgemeine Æsthetik als Form-Wissenschaft*, Vienna, 1865: cfr. anche, nel *Konversations-Lexicon* del Meyer (ediz. 4.ª), l'art. *Æsthetik*, scritto dallo Zimmermann.

ch'è prevalentemente diverso (disarmonico). Il prevalere dell'identità, per altro, non può spingersi tant'oltre da giungere all'identificazione completa; nel qual caso, cesserebbe l'armonia stessa. Dalla forma armonica si deduce il piacere del caratteristico o dell'espressione. Infatti, che cosa è il caratteristico se non il rapporto di prevalente identità tra la cosa e il modello di essa? Ma, se la somiglianza prevalente nella distinzione dà luogo all'accordo (*Einklang*), d'altra parte, la forma disarmonica qualitativa è, come tale, spiacevole, e rende necessaria una soluzione. È facile scorgere che lo Zimmermann, come fa rientrare, con un colpo di mano, il caratteristico tra i rapporti formali puri, alterando, in tal modo, profondamente l'originario pensiero herbartiano; cosí, con un altro colpo di mano, introduce nella pura bellezza le variazioni o modificazioni del bello, venendosi a giovare della tanto spregiata dialettica hegeliana. Dunque, una soluzione. Se questa soluzione accade con l'artificiosa sostituzione di un'altra cosa al posto dell'immagine spiacevole, si toglie, di certo, la cagione del dispiacere, si stabilisce il quieto vivere (non l'accordo: *Eintracht, nicht Einklang*), ma si ha la semplice forma della correttezza; bisogna quindi superare anche questa mediante l'immagine vera, per ottenere la forma della compensazione (*Ausgleichung*); e, se l'immagine vera è anche gradevole in sé, si ha, finalmente, la forma della compensazione definitiva (« *abschliessende Ausgleich* »). Con questa, è esaurita la serie delle forme possibili. Che cosa è allora il Bello? È la connessione di tutte queste forme: un modello (*Vorbild*), che abbia grandezza, pienezza, ordine, accordo, correttezza, compensazione definitiva; e ci appaia in una copia (*Nachbild*) nella forma del caratteristico.

Lasciando da parte il riattacco artifizioso, che lo Zimmermann va stabilendo, tra il sublime, il comico, il tra-

gico, l'ironico, l'umoristico, e le forme estetiche; importa notare, per riconoscere in quale dei sette cieli siamo stati trasportati, che queste forme estetiche generali concernono, così l'arte, come la natura e la moralità. Questi varî dominî si costituiscono mediante l'applicazione delle forme estetiche generali a contenuti determinati. Applicate alla natura, si ha la bella natura, il cosmos; applicate al rappresentare, lo spirito bello (*Schöngeist*), o fantasia; applicate al sentimento, la bell'anima (*schöne Seele*), o il gusto; applicate alla volontà, il carattere, o virtù. Da una parte, dunque, la bellezza naturale; dall'altra, l'umana: e, in questa, da una parte, la bellezza del rappresentare, cioè il fatto estetico in senso stretto (l'arte); dall'altra, la bellezza del volere, o moralità: tra le due bellezze, infine, il fatto del gusto, comune all'Etica e all'Estetica. L'Estetica in senso stretto, la teoria del bel rappresentare, determina la bellezza delle rappresentazioni, divise poi in tre classi: bellezza della connessione spaziale e temporale (arti figurative); bellezza della rappresentazione sensitiva (musica); bellezza dei pensieri (poesia). Con la tripartizione del bello in figurativo, musicale e poetico, termina l'Estetica teoretica, alla quale solamente lo Zimmermann si restringe.

Il Vischer contro lo Zimmermann.

Il Vischer, contro cui, come il maggiore rappresentante dell'Estetica hegeliana, l'opera dello Zimmermann era diretta, ebbe buon gioco nel rispondere e criticarla. E seppe fare ridere alle spalle dello Zimmermann, a proposito del significato che costui dava al simbolo, definito come l'oggetto « intorno a cui aderiscono le belle forme ». Un pittore dipinge una volpe, semplicemente per dipingere un pezzo della natura animale. Niente affatto: questo è simbolo, perché il pittore « adopera linee e colori per esprimere altro che linee e colori ». « Tu credi che io sia una volpe (dice l'animale dipinto), ma sta in guardia, tu sbagli: io sono, invece, un attaccapanni; io sono una mostra, fatta dal pit-

tore, di tante gradazioni di grigio, bianco, giallo e rosso ». E più facile ancora gli riuscí la celia, a proposito degli entusiasmi dello Zimmermann pel valore estetico del senso del tatto. Peccato (aveva scritto costui), che non sia agevole provare un cosí gran piacere. « Tastare la schiena del torso di Ercole in riposo, delle membra sinuose della Venere di Melos o del Fauno dei Barberini, dovrebbe dare alla mano una voluttà, paragonabile solo al godimento dell'orecchio nel seguire le possenti fughe del Bach o le soavi melodie del Mozart ». Non ingiustamente il Vischer definí l'Estetica formalistica « unione barocca di Misticismo e Matematica »[1].

Erm. Lotze.

Dello Zimmermann non fu contento quasi nessuno. Anche il Lotze, non avverso all'herbartismo, lo criticò nella sua *Storia dell'Estetica in Germania* (1868), e in altri scritti. Se non che, il Lotze al formalismo non seppe contrapporre altro che una variante del vecchio idealismo metafisico. « Chi ci vorrà persuadere sul serio (scriveva contro i formalisti) che la disarmonia dello spirito, espressa in una corrispondente disarmonia dell'apparenza esterna, abbia pari valore dell'apparizione armonica di un contenuto armonico, solamente perché, in entrambi i casi, il rapporto formale dell'accordo è rispettato? ». Chi ci vorrà persuadere, « che la forma umana piaccia soltanto pei suoi rapporti formali stereometrici, senza riguardo alla vita spirituale, che le si muove dentro? I tre regni delle leggi, dei fatti e dei valori appaiono sempre divisi nella realtà empirica; e, benché essi abbiano unità nel Sommo Bene, nel Bene in sé, nell'Amore vivente del Dio personale, nel Dover essere, fondamento dell'Essere; la nostra ragione non può stabilire e conoscere tale connessione. Solamente la Bellezza ce la rivela; essa è in istretta connessione col

[1] *Kritische Gänge*, VI, Stoccarda, 1873, pp. 6, 21, 32.

Buono e col Santo, e riproduce il ritmo del divino ordinamento e governo morale dell'universo. Il fatto estetico è non già intuizione, e neppure concetto, ma idea, che offre l'essenziale di un oggetto nella forma del fine riferito al fine ultimo. L'arte, come la bellezza, deve « chiudere il mondo dei valori nel mondo delle forme »[1]. — La lotta tra l'Estetica del contenuto e quella della forma, protagonisti lo Zimmermann, il Vischer e il Lotze, giunse all'apice, in Germania, tra il 1860 e il 1870.

Tentativi di conciliazione tra Estetica della forma od Estetica del contenuto.

Ma le menti inchinavano a qualche conciliazione. La conciliazione vera fu intravveduta da un giovane dottore, Giovanni Schmidt, il quale, nella sua tesi di abilitazione (1875), osservò, che, con tutto il rispetto verso lo Zimmermann e il Lotze, gli pareva: a) che stessero entrambi nell'errore, giacché confondevano i varî significati della parola « bellezza », e parlavano di un'assurdità quale il bello o il brutto del naturalmente dato, di ciò ch'è fuori dello spirito; b) che il Lotze vi aggiungeva, seguendo l'Hegel, l'altra impossibilità di un concetto intuito o di un'intuizione concettualizzata; c) che, in fine, non s'accorgevano come la questione estetica volga non già sopra la bellezza o bruttezza del contenuto astratto o della forma intesa come insieme di rapporti matematici, ma sopra quella della rappresentazione. Forma, dunque, voleva essere, ma « forma concreta, piena di contenuto »[2]. La parola dello Schmidt, se non sempre rigorosa e profonda, ricca al certo di buon senso, fu male accolta. È facile (si rispose) identificare la bellezza con la perfezione artistica; ma il

---

[1] *Geschichte d. Æsth. i. Deutschl.*, passim, specie pp. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487: *Grundzüge der Æsth.* (postumo, Lipsia, 1884), §§ 8-13; e i due scritti giovanili: *Ueb. d. Begriff. d. Schönheit*, Gottinga, 1845, e *Ueb. d. Bedingungen d. Kunstschönheit*, ivi, 1847.

[2] *Leibniz u. Baumgarten*, Halle, 1875, pp. 76-102.

punto serio della questione sta nel vedere se, oltre quella perfezione, non ci sia altra bellezza, dipendente da un supremo principio cosmico o metafisico. Una soluzione, come quella accennata dallo Schmidt, parve goffa petizione di principio [1]. La conciliazione si cercò, dunque, in altro: nel cucinare un manicaretto, in cui, secondo i gusti, entrasse un po' piú di formalismo o un po' piú di contenutismo; benché, in genere, la prevalenza restasse a quest'ultimo.

Anche tra gli herbartiani c'erano i moderati. Quando lo Zimmermann si fece difensore del piú rigido formalismo, altri, e, tra questi, il Nahlowsky, sostennero che non era stato punto nelle intenzioni dell'Herbart escludere dall'Estetica il contenuto [2]. Moderati furono pure il Volkmann e il Lazarus [3]. — Nell'altro campo, il Carriere [4], e piú ancora il Vischer medesimo (in un'autocritica che scrisse della sua vecchia *Estetica*), facevano parte piú larga alla considerazione delle forme. Pel Vischer, il bello diventava, ora, « la vita che appare armonicamente », e che, quando appare nello spazio, si dice forma. Ogni bellezza deve avere forma, cioè circoscrizione (*Begrenzung*) nello spazio e nel tempo, misura, regolarità, simmetria, proporzione, proprietà, che costituiscono i suoi momenti quantitativi; e il momento qualitativo, l'armonia, che include in sé la varietà e il contrasto, ed è il piú importante di tutti [5].

---

[1] G. Neudecker, *Studien z. Gesch. d. dtschen Æsth. s. Kant*, pp. 54-5.

[2] Polemica nella *Zeitschr. f. exacte Philos.* (organo degli herbartiani), anni 1862-3, II, p. 309 sgg.; III, p. 384 sgg.; IV, pp. 26 sgg., 199 sgg., 300 sgg.

[3] Volkmann, *Lehrbuch der Psychologie*, 3.ª ed., Cöthen, 1884-5; Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1856-8.

[4] Moriz Carriere, *Æsthetik*, 1859 (3.ª ediz., Lipsia, 1885).

[5] *Kritische Gänge*, V, Stoccarda, 1866, p. 59.

C. Köstlin. Un'Estetica conciliativa con prevalenza formalistica tentò, invece, Carlo Köstlin [1], professore a Tubinga e già collaboratore, per la parte della teoria musicale, dell'*Estetica* vischeriana. Il Köstlin è sotto l'influenza dello Schleiermacher, dell'Hegel, del Vischer e dell'Herbart; ma non sembra, a dir vero, che intenda esattamente alcuno dei suoi predecessori. L'oggetto estetico ha, secondo lui, tre esigenze: pienezza e varietà d'immaginazione (*anregende Gestaltenfülle*), contenuto interessante, forma bella. Sotto la prima, si riconoscerà appena, tanto è stranamente ripresentata, l'ispirazione (*Begeisterung*) dello Schleiermacher. Il contenuto interessante è ciò che tocca l'uomo: ciò che si conosce e ciò che non si conosce, ciò che si ama e ciò che si odia; ed è relativo all'individuo secondo le condizioni in cui questi si trova. L'interesse pel contenuto si aggiunge al valore della forma: è, insomma, il secondo valore, di cui abbiamo sentito discorrere l'Herbart. La forma, invece, è assoluta. Essa dev'essere facilmente intuibile (*anschaulich*), e deve soddisfare, piacere, attirare, essere bella. Secondo la quantità, ha i caratteri della circoscrizione, dell'unitarietà (*Einheitlichkeit*), della grandezza, estensiva e intensiva, e dell'equilibrio (*Gleichmass*); secondo la qualità, gli altri della determinatezza (*Bestimmtheit*), dell'unità (*Einheit*), dell'importanza (*Bedeutung*), estensiva e intensiva, e dell'armonia. Ma il Köstlin, quando poi si fa a verificare empiricamente queste sue categorie, si confonde e mostra di trovarsi nell'imbarazzo. Piace la grandezza, ma piace anche la piccolezza; piace l'unità, ma piace anche la varietà; piace il regolare, ma, via!, piace anche l'irregolare. Di tutto ciò egli s'avvede, ed è troppo brav'uomo da celarlo. E gli sarebbe dovuto bastare per concludere, che

---

[1] *Æsthetik*, Tubinga, 1869.

quella forma bella, le cui qualità e quantità ha tanto faticosamente racimolate, è una fantasima: ogni cosa piace esteticamente, quand'è a posto, quando è espressiva. Ma egli, poste le tre esigenze dell'oggetto estetico, spende la maggior parte dell'opera nel costruire, sul modello del Vischer, il regno della fantasia intuitiva; ossia del bello della natura inorganica e organica; della vita civile, moralità, religione, scienza, giochi, conversazioni, feste e banchetti; e, infine, della storia, percorrendo i tre periodi, patriarcale, eroico e storico.

Estetica del contenuto. — M. Schasler.

Lo Schasler (anche lui, come lo Zimmermann, autore di una vasta storia dell'Estetica) procurò, invece, un avvicinamento al formalismo dal punto di vista dell'idealismo assoluto, o del realismo-idealismo, come egli lo chiama. Definisce l'Estetica « scienza del bello e dell'arte »: una scienza, dunque, la quale, poco correttamente, è scienza di due cose. E pretende giustificare la sua definizione antimetodica, col dire che né il bello esiste solo nell'arte, né questa ha da fare solo col bello. La sfera dell'Estetica è quella dell'intuizione (*Anschauung*), in cui il conoscere ha carattere pratico e il volere ha carattere teoretico; sfera, insomma, che è l'indivisa unità, l'assoluta conciliazione tra lo spirito teoretico e quello pratico, e costituisce, in un certo senso, la piú alta attività umana. Il bello è ideale concreto. Perciò non v'ha ideale della figura umana, che non sia di sesso determinato; né v'ha ideale del mammifero, ma solamente di questa o quella specie, come del cavallo o del cane, anzi soltanto di date specie di cavalli e di cani. Cosí lo Schasler, discendendo dai generi piú astratti ai meno astratti, s'industria vanamente di attingere il concreto. Nell'arte si passa, secondo lui, dal tipico, ch'è il bello di natura, al caratteristico, ch'è il tipico del sentimento umano; onde è possibile porre l'ideale di una vecchia, di un mendicante, di

un masnadiere. E il caratteristico dell'arte ha maggiore relazione col brutto che col bello di natura. Al qual proposito (trascurando il resto, che è condotto sullo schema solito), importa notare che allo Schasler appartiene aver dato maggiore rilievo a quella versione della teoria circa le modificazioni del Bello, che queste faceva nascere per l'azione del Brutto [1]. « Per quanto tale pensiero possa turbare (egli dice), non bisogna dimenticare che, senza il mondo della bruttezza, non esisterebbe quello della bellezza, giacché è soltanto il Brutto, che, stuzzicando il Bello vuoto e astratto, lo spinge a entrare in lotta con esso, e a produrre, per tal modo, la Bellezza concreta » [2]. E gli riuscí di convertire il vecchio Vischer, il maggiore rappresentante dell'altra versione. « Io (dice il Vischer) avevo prima costruito in stile hegeliano di prima maniera: facevo nascere nell'essenza del Bello un'irrequietezza, una fermentazione, una lotta: l'Idea prevale, imprime all'immagine la spinta a sparire nell'illimitato, sorge il Sublime: l'immagine, offesa nella sua finitezza, dichiara la guerra all'Idea: sorge il Comico; e con ciò la lotta era finita: il Bello tornava in sé dal contrasto dei suoi momenti, ed era fatto ». Ma ora (continua) « debbo dare ragione allo Schasler e ai suoi predecessori, Weisse e Ruge: qui ci ha mano il Brutto; è questo il principio del movimento, il fermento della differenziazione: senza tale lievito, non si giunge alle forme speciali del Bello, di cui alcuna non v'ha, che non presupponga il Brutto » [3].

Ed. di Hartmann.

Strettamente legata con quella dello Schasler è l'Estetica di Eduardo di Hartmann (1890), il quale, anche lui, fa

---

[1] Si veda sopra, pp. 399-401.

[2] *Æsthetik*, Lipsia, 1886, I, pp. 1-16, 19-24, 70; II, p. 52; cfr. *Kritische Geschichte der Æsthetik*, pp. 795, 968, 1041-4, 1028, 1086-8.

[3] *Kritische Gänge*, V, pp. 112-5.

precedere il suo trattato da un volume di storia della piú recente Estetica tedesca [1]. Il bello è « l'apparire dell'Idea » (*das Scheinen der Idee*). In quanto insiste sull'apparire, sulla parvenza (*Schein*), come carattere necessario del bello, l'Hartmann crede essere in diritto di chiamare l'Estetica, da lui costruita, « Estetica dell'idealismo concreto », e di dirsi d'accordo con l'Hegel, il Trahndorff, lo Schleiermacher, il Deutinger, l'Oersted, il Vischer, lo Zeising, il Carriere e lo Schasler, contro l'idealismo astratto dello Schelling, del Solger, dello Schopenhauer, del Krause, del Weisse e del Lotze, i quali, facendo consistere il bello nell'idea soprasensibile, trascuravano l'elemento sensibile o gli accordavano importanza accessoria [2]. In quanto insiste sull'idea come l'altro elemento indispensabile e determinante, l'Hartmann si dichiara in opposizione al formalismo herbartiano. La bellezza è verità, ma non già verità storica, né scientifica e di riflessione, sí bene verità metafisica o idealistica; la verità stessa della Filosofia. « Quanto la Bellezza è opposta a ogni scienza e verità realistica, altrettanto è affine alla Filosofia e alla verità metafisica ». « Il Bello, con la sua peculiare efficacia, rimane il profeta della verità idealistica in un tempo senza fede e aborrente della Metafisica, il quale non riconosce valore ad altro che alla verità realistica ». Alla verità estetica manca il controllo, il metodo, che deve avere quella filosofica; essa fa, immediatamente, un salto dall'apparizione soggettiva all'essenza ideale. Ma ha, in compenso, l'affascinante forza di convinzione, che solamente l'intuizione sensibile, e non mai la mediazione graduale e riflessa, possiede. D'altra parte, quanto piú la Filosofia si eleva, tanto meno ha bi-

---

[1] *Die dtsche Æsth. s. Kant*, 1886 (1.ª parte dell'*Æsth.*).

[2] *Philosophie des Schönen* (2.ª parte dell'*Æsth.*), Lipsia, 1890, pp. 468-4: cfr. *Dtsche Æsth. s. K.*, pp. 857-62.

sogno del passaggio attraverso il mondo dei sensi e della scienza; e viene sparendo sempre piú la distanza, che la separa dall'Arte. La quale ha l'accorgimento d'imprendere il viaggio verso il mondo ideale proprio come consigliano i manuali pel viaggiatore del Baedeker, *sans trop se charger*: « senza caricarsi, con un peso che tarpa le ali, di cose in sé e per sé inessenziali e indifferenti » [1]. Nel Bello è immanente la logicità, l'idea microcosmica, l'incosciente. Per mezzo dell'incosciente, ha luogo, nel processo di esso, l'intuizione intellettuale o l'intelletto intuitivo [2]. Il Bello, appunto perché mette radice nell'incosciente, è mistero [3].

L'Hartmann e la teoria delle Modificazioni.

Dell'eccitante o reagente del Brutto, di cui aveva fatto largo uso lo Schasler, ancora piú largamente si serve l'Hartmann. Il bello presenta una serie di gradi; infimo dei quali, anzi limite inferiore del fatto estetico, è il piacevole sensibile, ch'è bello formale inconscio. Il primo vero gradino è il bello formale di prim'ordine, o piacevole matematico: unità, varietà, simmetria, proporzionalità, sezione aurea, e cosí via. Il secondo gradino, bello formale di second'ordine, è il piacevole dinamico. Il terzo, bello formale di terz'ordine, è il teleologico passivo, quale il bello degli utensili e delle macchine; e tra macchine e utensili, e paragonandolo a vasi, pignatte e coppe, l'Hartmann colloca il linguaggio; cosa morta, la quale soltanto nel momento in cui si parla riceve parvenza di vita (*Scheinleben*) [4]. Queste cose il filosofo dell'Inconsciente stampava nella patria di Guglielmo di Humboldt, e mentre viveva ancora uno Steinthal. — Continuando il

---

[1] *Phil. d. Sch.*, pp. 434-7.
[2] Op. cit., pp. 115-6.
[3] Op. cit., pp. 197-8.
[4] Op. cit., pp. 150-2.

fastidioso elenco, bello formale di quart'ordine è il teleologico attivo o vivente; e bello di quint'ordine, il conforme alla specie (*das Gattungsmässige*). Viene, infine, il bello concreto o il microcosmico individuale, sommo di tutti, perché l'idea individuale è superiore alla specifica; e bellezza, non piú formale, ma di contenuto. — Ora, come si passa dalle forme inferiori a quelle superiori? Già si è detto: per mezzo del Brutto. Ma nessun filosofo ha passato in rassegna cosí partitamente come l'Hartmann i tanti servigi, che renderebbe il Brutto. Con un brutto, ossia col distruggere la bellezza dell'eguaglianza, nasce la simmetria; con un brutto rispetto al cerchio, nasce l'ellissi; il bello di una cascata che si frange sugli scogli si acquista con un brutto matematico, distruggendo, cioè, la bellezza di una caduta a parabola; il bello dell'espressione spirituale si acquista con l'introdurre un brutto rispetto alla floridezza corporea. La bellezza del grado superiore si fonda sulla bruttezza di quello inferiore. E, allorché si giunge al grado piú alto, al bello individuale, che non ha altro grado sopra di sé, l'elemento brutto continua la sua opera di benefica titillazione. Anche di questa fase ulteriore conosciamo il risultato: le famose modificazioni del Bello; ma, anche per questa parte, nessuno è piú copioso e preciso dell'Hartmann. Veramente, egli ammette, accanto al bello semplice o puro, alcune modificazioni senza conflitto. Tali sarebbero quelle del sublime e del grazioso. Ma le modificazioni piú importanti hanno luogo col conflitto. E si dànno quattro casi: o la soluzione è immanente, o è logica, o è trascendente, o è combinata. Soluzioni immanenti sono l'idillico, il malinconico, il triste, l'allegro, il commovente, l'elegiaco; soluzione logica è il comico, con tutte le sue varietà; soluzione trascendente, il tragico; e soluzione combinata, l'umoristico, col tragicomico e le altre varietà di esso.

Quando nessuna di queste soluzioni è possibile, si ha il brutto; e, quando un brutto di contenuto si esprime con un brutto formale, si ha il massimo di bruttezza, il vero diavolo estetico.

Estetica metafisica in Francia. C. Levêque.

L'Hartmann è l'ultimo notevole rappresentante della scuola metafisica tedesca. Anch'egli incute spavento per la mole letteraria, come molti altri di quella scuola, presso la quale sembrava fosse rito che dell'arte non si potesse scrivere se non in volumi di migliaia di pagine. Ma chi non ha paura dei giganti e si appressa a quella sorta di Estetica, trova un Morgante grosso e bonaccione, pieno dei piú comuni pregiudizî, e costituito, non ostante la forza apparente, in tal modo, che un granchiolino basta a ucciderlo. — Negli altri paesi, l'Estetica metafisica ebbe pochi cultori. In Francia, il celebre concorso dell'Accademia di scienze morali e politiche del 1857 presentò al mondo, redimita di alloro, la *Scienza del Bello* del Levêque [1]; di cui nessuno parla piú se non per ricordare che l'autore, il quale si atteggiava a seguace di Platone, riconosceva nel bello otto caratteri, desumendoli dall'esame di un giglio. Gli otto caratteri erano: grandezza piena delle forme, unità, varietà, armonia, proporzione, vivacità normale del colore, grazia e convenienza; riducibili, in ultimo, ai due concetti di grandezza e ordine. E, per dare una riprova dell'universalità della sua teoria, il Levêque l'applicava a tre cose belle: a un fanciullo che scherza con la madre, a una sinfonia del Beethoven e alla vita di un filosofo (Socrate). Veramente (disse un collega di lui in spiritualismo, il quale, discorrendo in tono di molta deferenza di quella dottrina, non seppe astenersi dal canzonarla alquanto), si prova qualche difficoltà a farsi un'idea di ciò che possa

---

[1] Ch. Levêque, *La science du Beau*, Parigi, 1862.

essere, nella vita di un filosofo, la vivacità normale del colore [1]. Le traduzioni e gli articoli espositivi di Carlo Bénard [2], i libri di alcuni scrittori della Svizzera francese (Töpffer, Pictet, Cherbuliez), non valsero a diffondere in Francia i sistemi estetici tedeschi.

In Inghilterra. Gio. Ruskin.

Piú refrattaria ancora fu l'Inghilterra; nella quale un estetico metafisico, ma di conio nazionale, potrebbe dirsi il Ruskin; se a trattare del Ruskin nella storia di una scienza non si provasse qualche imbarazzo. In verità, egli aveva tutte le disposizioni piú aliene da quella scientifica. Temperamento d'artista, impressionabile, eccitabile, volubile, ricco di sentimento, dava tono dommatico, forma apparente di teoria, in pagine leggiadre ed entusiastiche, ai suoi sogni e capricci. Chi le abbia presenti alla memoria, giudicherà irriverente qualunque esposizione riassuntiva e prosastica si faccia del pensiero estetico del Ruskin, la quale non può non rivelarne la povertà e l'incoerenza. Basterà dire che egli, seguendo un'intuizione finalistica e mistica della natura, considerava la bellezza come rivelazione delle intenzioni divine, come la firma, « che Dio appone alle sue opere, e anche ai suoi piú piccoli opuscoli ». La facoltà, che percepisce il bello, è, per lui, non già l'intelletto o la sensibilità; ma un sentimento particolare, che chiama facoltà teorica. Il bello naturale, che si scopre nel contemplare con cuore puro qualsiasi oggetto non tocco e alterato dalla mano dell'uomo, è, perciò, superiore di molto all'opera dell'artista. Il Ruskin era analizzatore troppo sommario da poter intendere il complicato processo psicologico-estetico, che accadeva nel suo animo, quand'egli, a forza di contemplare, si esta-

---

[1] E. Saisset, *L'Esthétique française* (in app. al vol. *L'âme et la vie*, Parigi, 1864), pp. 118-20.

[2] Nella *Revue philosophique*, voll. I, II, X, XII, XVI.

siava, da artista, innanzi a qualsiasi piccolo fatto e oggetto naturale, a un nido d'uccello o a un rivoletto d'acqua[1].

Estetici italiani.

In Italia, l'abate Fornari scriveva un'Estetica tra hegeliana e cattolica, in cui il bello s'identificava con la seconda persona della Trinità, col Verbo umanato[2]. E pensava, per tal modo, di far argine e opposizione alla critica realistica del De Sanctis, ch'egli, dal sublime vertice della sua filosofia, giudicava non piú che « un sottile grammatico ». Sotto l'influsso giobertiano e quello tedesco, specie dell'Hegel, si scrissero parecchi lavori di secondaria importanza: il De Meis svolse a lungo la tesi della morte dell'Arte nel mondo moderno[3]. In tempi piú recenti, il Gallo ha trattato di Estetica anch'egli dal punto di vista hegeliano[4]; e altri ha ripetuto, su per giú, le dottrine circa il superamento del Brutto, dello Schasler e dell'Hartmann[5]. Ma il genuino rappresentante italiano dell'Estetica metafisica alla tedesca fu Antonio Tari, il quale insegnò, per l'appunto, Estetica nell'Università di Napoli dal 1861 al 1884. Conoscitore meticoloso e superstizioso di tutto ciò che s'andava stampando in Germania, autore di un'*Estetica ideale*, e di parecchi saggi sullo stile, sul gusto, sulla serietà e ludo (*Spiel*) nell'arte, nei quali cercò di tenere il mezzo tra l'idealismo hegeliano e il formalismo herbartiano[6]; le sue lezioni di Estetica, affollatissime, erano tra gli spettacoli piú bizzarri offerti dalla popolosa e rumorosa Università napoletana.

Antonio Tari e le sue lezioni.

---

[1] J. Ruskin, *Modern Painters, ideas of beauty and of the imaginative faculty*, 1843-60 (4.a ediz., Londra, 1891): cfr. De la Sizeranne, pp. 112-278.

[2] Vito Fornari, *Arte del dire*, Napoli, 1866-72; cfr. vol. IV.

[3] A. C. de Meis, *Dopo la laurea*, Bologna, 1868-9.

[4] Nic. Gallo, *L'idealismo e la letteratura*, Roma, 1880; *La scienza dell'arte*, Torino, 1887.

[5] P. e., F. Masci, *Psicologia del comico*, Napoli, 1888.

[6] *Estetica ideale*, Napoli, 1863; *Saggi di critica* (racc. postuma), Trani, 1886.

Egli divideva la trattazione in Estesinomia, Estesigrafia ed Estesiprassia; corrispondenti alla Metafisica del bello, alla dottrina del bello naturale e a quella delle Arti. Come per gl'idealisti tedeschi, cosí pel Tari, il fatto estetico era una sfera intermedia fra la teoretica e la pratica: « la temperata delle zone (egli diceva enfaticamente) nel mondo dello spirito, equidistante dalla glaciale, popolata dagli Eschimesi del pensiero, e dalla torrida, abitata dai Giganti dell'azione ». Detronizzato il Bello, aveva messo al suo posto l'Estetico, del quale il Bello forma solo il primo momento: « inizio di vita estetica, caducità immortale, fiore ch'è fiore e frutto ad uno »; i momenti successivi venivano dati dal Sublime, dal Comico, dall'Umoristico e dal Drammatico. Ma la parte piú attraente delle sue lezioni era l'Estesigrafia, suddivisa in Cosmografia, Fisiografia e Psicografia. Il Tari citava spesso con devozione il Vischer, « il gran Vischer », come lo chiamava, sul modello del quale svolgeva questa trattazione, avvivandola con molta e varia erudizione, e con brio di ravvicinamenti. Parlava del bello nella natura inorganica, p. e., dell'acqua? « L'onda (cosí nel suo modo immaginoso), l'onda, tremula ai raggi del sole, ha il sorriso; come ha il cipiglio nel cavallone, il capriccio nel zampillo, l'estro nella spuma ». Parlava della configurazione geologica? « La valle, cuna forse dell'umanità, è idillica; la pianura, monotona ma pingue, è didascalica ». Dei metalli? « L'oro nasce nobile; il ferro, apoteosi del lavoro umano, lo diventa: quello vanta la sua cuna, se non la disonora; questi la fa dimenticare ». La vita vegetale considerava come sogno; e riferiva il bel detto dell'Herder: « la pianta è il neonato, che sugge pendente dalle poppe della madre natura ». Distinti i vegetali in tre tipi, foliaceo, ramificato, ombrellifero, « il tipo foliaceo (osservava) giganteggia fra i tropici, dove la regina dei monocotiledoni, la Palma, rappresenta il dispotismo,

L'Estesigrafia.

flagello umano di quelle deserte regioni. Di quel solitario pinnacolo, tutto corona, ben diresti che il negro è il rettile, che gli striscia al piede ». Dei fiori, il garofano è « simbolo del tradimento per lo screzio dei suoi colori e per le merlature delle sue foglie »; alla rosa, il celebre paragone ariostesco della verginella è applicabile, solamente quando essa sia ancora bocciuolo; ma, « allorché ha spiegato i suoi petali, disdegna lo schermo dello spino, e pompeggia nella pienezza dei suoi colori e baldanzosa invita la mano a coglierla, allora è la donna, tutta donna, per non dir la *cocotte*, che fa godere senza godere e mentisce l'amore col profumo e la verecondia col rosso delle foglie ». Ritrovava, e comentava, le analogie tra certi frutti e certi fiori; tra la fragola, p. e., e la violetta, tra l'arancio e la rosa. Ammirava « le lussureggianti spire e la leggiadra architettonica del grappolo »; il mandarino gli rendeva immagine del nobile, *qui s'est donné la peine de naître*; il fico, invece, del villanzone, « goffo, zotico, ma fruttuoso ». Nel dominio animale, il ragno gli era simbolo dell'isolamento primitivo, l'ape del monachismo, la formica del repubblicanismo. Il ragno, notava col Michelet, è un paralogismo vivente: non può nutrirsi senza l'aiuto della tela, né far la tela senza nutrirsi. I pesci definiva inestetici, « di stupida apparenza col loro occhio sbarrato e con l'abboccar continuo, che gli fa parere voraci oltremodo ». Non cosí gli anfibî, i quali riescono pieni d'interesse: la rana e il coccodrillo, « l'alfa e l'omega della famiglia, partono dal comico, anzi dallo scurrile, per giungere al sublime dell'orridezza ». Gli uccelli sono nature estetiche per eccellenza: « possessori delle tre piú geniali attività di un essere vivo, l'amore, il canto e il volo ». E presentano contrasti e antitesi: « di fronte all'aquila, regina dei cieli, il cigno, mansueto re degli stagni; al gallo vanaglorioso e libertino si contrappone l'umile ed uxorio colombo; al

bellimbusto pavone, il villanzone tacchino ». Nei mammiferi, la natura vien compensando con la drammaticità il difetto della pura bellezza. Se non hanno il canto, cominciano ad articolare; se non hanno piume dai mille colori, presentano tinte profonde, meglio fuse, piú nutrite di vita; se non hanno il volo, hanno la corsa, oltremodo variata. E, ciò che piú importa, cominciano ad apparire in essi la fisonomia e la vita individuali. « L'epicità animalesca diventa comicità nell'asino, nell'*iniquæ mentis asellus*; idillio, nelle bestie fulve; tragedia addirittura nel toro dei Cafri, questo Codro bisulco, che volontariamente si sacrifica al leone per salvare l'armento ». E, come negli uccelli, sono interessanti anche qui le antitesi: l'agnello e il capro, che il Tari diceva Gesú e il Diavolo; il cane e il gatto, abnegazione ed egoismo; il lepre e la volpe, il *Babbeo* e l'*Intrigante*. Molte e sottili osservazioni faceva sulla bellezza umana e su quella relativa dei sessi, accordando alla donna leggiadria, non formosità. « Bellezza somatica è equilibrio, e la donna ha corpo squilibrato, tanto che nella corsa facilmente cade: fatta per la gestazione, ha gambe divaricate, idoneo sostegno al largo bacino, e spalle curve, che compensano il petto ricolmo ». Discuteva le varie parti del corpo: « i capelli crespi esprimono la forza fisica; i lisci, la forza morale ». « Gli occhi azzurri, napoleonici, hanno talvolta la profondità dell'oceano; i verdi sembrano cinti di triste fascino; i grigi, inindividuali; i neri, individualissimi ». « Una bella bocca vien definita dall'Heine: due labbra ben rimate; ma agli innamorati parrà piuttosto la conchiglia, di cui la perla è il bacio » [1].

---

[1] A. Tari, *Lezioni di Estetica generale*, racc. da C. Scamaccia-Luvarà, Napoli, 1884; *Elementi di Estetica*, compilazione di G. Tommasuolo, ivi, 1885.

Quale miglior modo di prendere commiato con un sorriso benevolo dall'Estetica metafisica di tipo tedesco, che il ricordare questa bizzarra riduzione, quasi vernacola, che ne faceva il buon vecchietto Tari, « ultimo giocondo sacerdote di una Estetica arbitraria e confusionaria »? [1].

---

[1] V. Pica, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino, 1894, p. 13.

XVII

Positivismo e naturalismo estetico

Il terreno, perduto dalla metafisica idealistica, fu occupato, nella seconda metà del secolo XIX, dalla metafisica positivistica ed evoluzionistica; tentativo di sostituire alla filosofia le scienze naturali, che si manifestò con l'accozzare contradittoriamente vedute materialistiche e idealistiche, meccaniche e teleologiche, mettendo capo a una forma di agnosticismo. La vernice positivistica era data dai fatterelli, raccolti alla rinfusa e raccostati senza lume d'intelligenza. Tratto caratteristico di tale indirizzo fu il disprezzo per la storia, e, in ispecie, per la storia della filosofia; onde venne in esso a mancare quel collegamento con la serie costituita dagli sforzi secolari dei pensatori, che è condizione necessaria di ogni fecondo lavoro e di ogni progresso vero.

Positivismo ed evoluzionismo.

Lo Spencer (per limitare l'esempio alle opinioni estetiche di lui) ignora affatto ch'egli tocca problemi, dei quali tutte, o quasi, le soluzioni sono già state proposte e discusse. « Nessuno, io credo (dice ingenuamente, a principio del suo saggio sulla *Filosofia dello stile*), nessuno ha mai dato una teoria d'insieme dell'arte dello scrivere » (nel 1852!); e nei *Principî di Psicologia* (1855), discorrendo dei sentimenti estetici, accenna di aver saputo dell'osservazione fatta circa il rapporto dell'arte col gioco da « un autore te-

Estetica di E. Spencer.

desco, di cui non ricorda il nome » (Schiller!). Se le sue pagine di Estetica fossero state scritte nel secolo XVII, avrebbero qualche posto, benché umile, tra i primi rozzi tentativi di speculazione estetica; nel secolo XIX, anche quel poco di suggestione, che virtualmente contengono, ha esaurito qualsiasi effetto. Nel saggio sull'*Utile e il bello* (1852-4), lo Spencer espone come l'utile diventi bello, quando cessa d'essere utile; recando a conferma il caso di un castello in ruina, il quale, inutile agli usi della vita moderna, serve di teatro alle scampagnate, e viene ritratto nelle pitture da salotto. Principio di tale evoluzione sarebbe il contrasto. Nell'altro saggio sulla *Bellezza della figura umana* (1852), spiega questa bellezza come segno ed effetto della bontà morale. Nel saggio sulla *Grazia* (1852), definisce il sentimento del grazioso come la simpatia per la forza, accompagnata da agilità. In quello sull'*Origine degli stili dell'architettura* (1852-4), trova la bellezza dell'architettura nella uniformità e simmetria; idee, che sveglierebbe nell'uomo lo spettacolo dell'equilibrio corporeo degli animali superiori, o, come nell'architettura gotica, l'analogia col mondo vegetale. Nel saggio sullo *Stile*, la causa della bellezza è riposta nell'economia dello sforzo. In quello sull'*Origine e funzione della musica* (1857), la musica viene spiegata quale linguaggio naturale delle passioni, rivolto ad accrescere la simpatia tra gli uomini [1]. Nei *Principî di Psicologia*, i sentimenti estetici si dicono provenienti dalla scarica dell'energia esuberante nell'organismo; lo Spencer ne viene distinguendo varî gradi, dalla sensazione semplice a quella accompagnata da elementi rappresentativi, su su fino alla percezione, che ha elementi rappresentativi piú complessi, all'emozione, e a quello stato

---

[1] *Essays, scientific, political and speculative*, 1858-1862 (trad. franc., Parigi, 1879, vol. III).

di coscienza, che oltrepassa sensazioni e percezioni. Secondo lo Spencer, la forma piú perfetta del sentimento estetico si ha, quando tutti tre questi ordini di godimenti sono dati insieme per effetto della piena azione delle facoltà rispettive, con la minima deduzione cagionata da ciò che è di doloroso nell'attività eccessiva. Ma è ben raro provare un'eccitazione estetica di tal sorta; quasi tutte le opere d'arte sono imperfette, perché agli effetti artistici si mescolano quelli antiartistici: ora la tecnica è poco soddisfacente, ora l'emozione non è d'ordine elevato. Ciò che troneggia nell'ammirazione universale, se si misura col criterio esposto di sopra, dev'essere relegato a un grado comparativamente basso. « Cominciando dall'epopea dei greci, e dalle rappresentazioni dateci dai loro scultori di leggende analoghe, le quali tendono a provocare sentimenti egoistici o ego-altruistici; e passando attraverso la letteratura del Medioevo, compenetrata egualmente di sentimenti inferiori, e attraverso le opere dei vecchi maestri, le quali compensano raramente con le idee e i sentimenti da esse ispirati, il dispiacere che recano ai nostri sensi, raffinati nello studio delle apparenze; e giungendo, infine, a tante celebrate opere dell'arte moderna, eccellenti per esecuzione tecnica, ma poco elevate per le emozioni ch'esprimono e suscitano, quali le scene di battaglia del Gérôme, che sono ora sensuali ora sanguinarie; — noi vediamo che esse, nell'una o nell'altra delle qualità richieste, sono ben lontane dalle forme di un'arte, che corrisponda alle forme piú alte del sentimento estetico » [1]. Bestemmie, queste ultime, di critica artistica; come le teorie esposte di sopra sono sostituzioni di parole a parole: della parola « facilità » a quella di « grazia », della parola « eco-

[1] *Principles of Psychology*, 1855, rielabor. 1870 (trad. franc., Parigi, 1874-5), P. VIII, c. 9, §§ 533-540.

nomia » a quelle di « bellezza letteraria »; e così via. Volendo, per altro, determinare in qualche modo la posizione filosofica dello Spencer, si deve dire ch'egli oscilli tra il sensualismo e il moralismo, senza aver mai alcun sentore dell'arte in quanto arte.

Fisiologi dell'Estetica: Allen, Helmholtz e altri.

La stessa oscillazione si osserva in altri scrittori inglesi, quali il Sully e il Bain, che, per altro, almeno dànno prove di maggiore familiarità con le cose dell'arte [1]. L'Allen, nei suoi molti saggi e nell'*Estetica fisiologica* (1877), adduce grande quantità di notizie ed esperienze fisiologiche, le quali non sapremmo dire quanto valore scientifico abbiano in Fisiologia; certo, in Estetica, non ne hanno alcuno. Egli conserva la distinzione tra attività necessarie o vitali, e attività del superfluo o del gioco, definendo il piacere estetico « concomitante subiettivo della somma normale dell'attività, non direttamente connessa con le funzioni vitali, negli organi terminali periferici del sistema nervoso cerebrospinale » [2]. — Il fatto fisiologico come causa del piacere dell'arte è presentato sotto altro aspetto da più recenti indagatori; pei quali, esso dipende non solo « dall'attività dell'organo visivo e dei procedimenti muscolari che gli sono associati, ma dalla partecipazione di alcune tra le funzioni più importanti di tutto l'organismo, quali la respirazione, la circolazione, l'equilibrio, l'accomodamento muscolare intimo ». L'arte ha avuto origine, senza dubbio, nel piacere che può avere provato « qualche uomo preistorico a respirare regolarmente senza bisogno di riadat-

---

[1] J. Sully, *Outlines of Psychology*, Londra, 1884; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Æsthetics*, ivi, 1874; e cfr. l'art. *Æsthetics*, nella *Encyclopædia Britannica*; Alex Bain, *The Emotions and the Will*, Londra, 1859, c. 14.

[2] *Physiological Æsthetics*, Londra, 1877. Articoli vari in *Mind*, voll. III, IV, V.

tare i suoi organi, quando egli tracciò per la prima volta, sopra un osso o nell'argilla, alcune linee, aventi tra loro intervalli regolari »[1]. — Lo stesso ordine di ricerche fisico-estetiche è stato coltivato in Germania dall'Helmholtz, dal Brücke, dallo Stumpf[2]. Ma costoro, generalmente, hanno saputo tenersi meglio nel campo dell'Ottica e dell'Acustica, fornendo chiarimenti e formole dei processi fisici della tecnica artistica, e delle condizioni cui è sottomesso il piacere delle impressioni visive e auditive in quanto tali, senza pretendere di sciogliere l'Estetica nella Fisica, o di privare la prima del suo carattere spirituale; anzi accennando talora alla diversità tra i due ordini di ricerche. Si noti poi che anche i degeneri herbartiani, traducendo, come si è già osservato, le forme, di cui parlava il loro maestro e che avevano valore metafisico, in fenomeni fisiologici, fecero l'occhio dolce alla tesi dei nuovi sensualisti ed estetico-fisici.

Metodo delle scienze naturali nell'Estetica.

La superstizione delle scienze naturali si è alleata spesso, come accade a tutte le superstizioni, con una specie di curiosa, e forse inconsapevole, ipocrisia. Non solo i gabinetti di chimica, di fisica e di fisiologia sono diventati antri di Sibille, dove risuonano fiduciose le più strane domande intorno a tutto ciò che interessa lo spirito umano; ma anche molti di coloro, i quali, in realtà, facevano e fanno le loro indagini col vecchio e necessario metodo dell'osservazione

---

[1] Vernon Lee e C. Anstrutter-Thomson, *Beauty and Ugliness*, nella *Contemporary Review*, ott.-nov. 1897 (riass. in Arréat, *Dix années de philosophie*, pp. 80-85). Degli stessi autori: *Le rôle de l'element moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IVe Congrès de Psychologie*, ristampa, Imola, 1901.

[2] H. Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, 4.a ediz., 1877; Brücke-Helmholtz, *Principes scientifiques des beaux arts*, ediz. franc., Parigi, 1881; C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Lipsia, 1883.

interna e della deduzione speculativa, non hanno saputo sottrarsi all'illusione, o astenersi dall'artifizio, di adoperare il metodo delle scienze naturali. — Una di codeste illusioni, o finzioni, contiene la *Filosofia dell'arte* di Ippolito Taine[1]. « Si supponga (dice il Taine) che, con lo studio delle arti dei varî popoli e delle varie epoche, si giunga a definire la natura e a stabilire le condizioni d'esistenza di ciascun'arte: si avrebbe allora una spiegazione completa delle belle arti, e dell'arte in genere; cioè, quella che si chiama un'Estetica ». Questa Estetica, storica e non dommatica, fissa caratteri e indica leggi: « fa come la Botanica, che studia con eguale interesse l'arancio e l'alloro, il pino e la betulla; anzi è, essa stessa, una sorta di botanica, applicata non alle piante, ma alle opere umane. Essa segue, perciò, il movimento generale, che avvicina oggigiorno le scienze morali a quelle naturali, e che, dando alle une i principî, le precauzioni e le direzioni delle altre, loro comunica la stessa solidità e assicura lo stesso progresso »[2]. Dopo questo preludio, il Taine lascia da parte le scienze naturali; e, come ogni semplice mortale, si mette a definire l'arte, analizzando ciò che succede nell'animo umano innanzi alle opere artistiche. E quali analisi, quali definizioni! L'arte è imitazione; ma imitazione così fatta, che mira a rendere sensibile il carattere essenziale degli oggetti. Questo carattere essenziale « è una qualità, da cui tutte le altre, o, almeno, molte delle altre, derivano, seguendo collegamenti fissi ». P. e., il carattere essenziale di un leone è di essere « un gran carnivoro », il che determina la conformazione di tutte le membra di lui; il carattere essenziale dell'Olanda è di essere « una terra formata dalle alluvioni ». E, appunto per ciò, l'arte non deve

Estetica di I. Taine.

---

[1] *Philosophie de l'art*, 1866-69 (4.ª ediz., Parigi, 1885).

[2] Op. cit., I, pp. 13-15.

di necessità rispondere a oggetti realmente esistenti: l'architettura e la musica rappresentano caratteri essenziali, senza che vi sieno oggetti in natura corrispondenti a quelle opere artistiche [1]. Prescindendo dagli esempî ben curiosi del leone e dell'Olanda, che cosa è poi il carattere essenziale, di cui parla il Taine? Non è proprio la medesima cosa delle idee, dei tipi, dei concetti, che l'Estetica intellettualistica, pedagogica e metafisica assegnava a cómpito dell'arte? Il Taine stesso ci fa uscire di ogni dubbio in proposito: « Questo carattere (egli dice) è ciò che i filosofi chiamano essenza delle cose; e, a cagion di esso, affermano che l'arte ha per iscopo di manifestare l'essenza delle cose ». Egli, per suo conto, non vuole « servirsi della parola « essenza », ch'è tecnica »; ma non per ciò rinunzia al pensiero da quella indicato [2]. Due vie, secondo lui, conducono alla vita superiore dell'uomo, alla contemplazione: la via della scienza e quella dell'arte. « La prima, investigate le cause e leggi fondamentali della realtà, le esprime in formole esatte e in termini astratti; la seconda manifesta queste cause e leggi, non piú con definizioni aride, inaccessibili alla folla e intelligibili soltanto agli specialisti, ma in modo sensibile e dirigendosi non solo alla ragione, ma anche ai sensi e al cuore dell'uomo piú ordinario. L'arte ha ciò di proprio, ch'è insieme elevata e popolare: essa manifesta ciò che vi ha di piú alto, e lo manifesta a tutti » [3]. La ricaduta nella teoria pedagogica è qui evidente.

Metafisica e moralismo nel Taine.

D'altra parte, come presso gli estetici metafisici, cosí pel Taine, le opere d'arte si dispongono lungo una scala di valori. Ha cominciato col proclamare l'assurdità di ogni giudizio del gusto (a ciascuno il suo gusto [4]); e finisce

---

[1] *Philosophie de l'art*, I, pp. 17-54.
[2] Op. cit., I, p. 87.
[3] Op. cit., I, p. 54.
[4] Op. cit., I, p. 15.

con l'asserire che « il gusto personale non ha valore alcuno », e che bisogna astrarne, e porre una misura comune, per indicare progressi e deviazioni, fioriture e degenerazioni, per approvare e disapprovare, lodare e biasimare [1]. La sua scala di valori è doppia o triplice: in primo luogo, si tratta di stabilire il grado d'importanza del carattere, ossia la minore o maggiore generalità dell'idea, e il grado dell'effetto benefico (o *degré de bienfaisance*), ossia il maggiore o minor valore morale della rappresentazione: due gradi (egli dice), che sono aspetti di una qualità unica, della forza, considerata una volta in sé stessa, e una volta rispetto ad altri; e, infine, il grado di convergenza degli effetti, ossia della pienezza dell'espressione, dell'armonia tra idea e forma [2]. Questa esposizione, ora moralistica ora metafisica, è accompagnata, a ogni passo, dalle solite proteste, p. e.: « Noi, secondo la nostra abitudine, studieremo tutto ciò da naturalisti, metodicamente, con l'analisi, e cercheremo di pervenire non già a un inno, ma a una legge » [3]; come se ciò bastasse a mutare l'indole vera del pensiero di lui. S'immagini un po' che il Taine fa perfino soluzioni dialettiche, come si vede da questo saggio: — Nel periodo primitivo dell'arte italiana, nella pittura di Giotto, si aveva l'anima, ma non il corpo: tesi. Nel Rinascimento (p. e., nel Verròcchio e in altrettali), si aveva il corpo, ma non l'anima: antitesi. Nel Cinquecento, con Raffaello, si armonizzarono espressione e anatomia, anima e corpo: sintesi [4].

G. T. Fechner. Estetica induttiva.

Stesse proteste e analogo procedimento si trovano nel tedesco Gustavo Teodoro Fechner. Nell'*Introduzione all'Estetica* (1876), il Fechner dice che egli « rinunzia al

---

[1] *Philosophie de l'art*, II, p. 277.
[2] Op. cit., II, pp. 257-400.
[3] Op. cit., II, pp. 257-8.
[4] Op. cit., II, p. 393.

tentativo di determinare concettualmente l'essenza oggettiva del bello »: egli vuol fare non un'Estetica metafisica, dall'alto (*von oben*), sí bene un'Estetica induttiva, dal basso (*von unten*); andare in cerca di chiarezza, non di altezza; l'Estetica metafisica deve stare all'induttiva come la Filosofia della natura sta alla Fisica[1]. E, induttivamente procedendo, scopre una lunga serie di leggi o principî estetici: la soglia estetica, l'aiuto o accrescimento, l'unità nella varietà, la mancanza di contradizioni, la chiarezza, l'associazione, il contrasto, la consequenza, la conciliazione, il giusto mezzo, l'uso economico, la persistenza, il mutamento, la misura, e via enumerando. Questo caos esibisce in tanti capitoli, lieto e orgoglioso di mostrarsi cosí fisico e cosí inconcludente. E descrive, inoltre, gli esperimenti compiuti, sul genere del seguente: — Si prendano dieci rettangoli di cartone bianco e di superficie quasi eguale (quadrato di 80 millimetri per lato), ma di varia proporzione di lati, dal rapporto di 1 : 1 fino a quello di 2 : 5, compreso il rapporto della sezione aurea, 21 : 34. Si mettano in disordine sopra una tavola nera, e si chiamino persone di svariatissime condizioni e caratteri, ma appartenenti tutte alle classi colte. Applicando il metodo della scelta, si domandi a ciascuna d'indicare, facendo astrazione dal pensiero circa un uso determinato, quale di quei rettangoli produca in lei impressione piú gradevole, e, anche, quale le spiaccia piú di tutti. Si notino le risposte, si dividano per individui maschi e femmine, e, coi risultati, si costruiscano tabelle di cifre. — Il Fechner confessa che, in questo esperimento, spesso, gl'interrogati facevano riserve, non sapendo, com'è naturale, risolversi, circa il piacere e dispiacere, se non riferendo l'oggetto a un uso determinato; talora, rifiutavano

Gli esperimenti.

[1] *Vorschule der Æsthetik*, 1876 (2.ª ediz., Lipsia, 1897-8).

a dirittura il giudizio; quasi sempre, questo appariva vago e poco sicuro; in una seconda osservazione, si ricevevano dagli stessi individui risposte affatto diverse da quelle date nella prima. Ma gli errori, si sa, si compensano; quelle tabelle, a ogni modo, insegnano che piacciono, in prevalenza, piú del quadrato, le forme rettangolari a questo prossime, e che molto favore incontra il rettangolo avente il rapporto 21 : 34 [1]. Questo metodo è stato esattamente definito: « una media di giudizî arbitrarî di una somma arbitraria di persone, arbitrariamente scelte » [2]. E il Fechner comunica ancora, sempre in tabelle, i risultati di un suo spoglio di non so quanti cataloghi di pinacoteche, concernenti le dimensioni e i formati dei quadri rispetto agli argomenti rappresentati [3]. Se non che, quando egli vuole dire poi che cosa sia il bello, non può non ricorrere al vecchio metodo dell'analisi interna. Il concetto del bello, s'intende bene, è, per lui, « un semplice espediente (*Hülfsbegriff*), conforme all'uso linguistico, per indicare in breve ciò che riunisce le condizioni prevalenti del piacere immediato » [4]. E distingue tre significati della parola « bello », ossia tre concetti diversi: un bello in senso largo, ch'è il piacevole in genere; un bello in senso stretto, ch'è un piacere piú alto, ma sempre sensibile; e un bello in senso strettissimo, il vero bello, ch'è « ciò che non solo piace, ma che ha diritto di piacere, ha valore nel piacere », e in cui s'incrociano i concetti del bello (piacevole) e del buono [5]. Il bello, insomma, è ciò che deve oggettivamente piacere; e risponde al buono delle azioni. « Il Buono (dice il Fechner)

Trivialità delle idee di lui sul Bello e sull'Arte.

---

1 *Vorschule der Æsthetik*, I, c. 19.

2 Schasler, *Krit. Geschichte d. Æsth.*, p. 1117.

3 *Vorschule der Æsthetik*, II, pp. 273-314.

4 Op. cit., pref., p. iv.

5 Op. cit., I, pp. 15-30.

è come l'uomo serio, ordinatore dell'intera vita domestica, il quale pondera presente e avvenire, e si adopera a trarre vantaggio da tutte le evenienze; la Bellezza è la sua florida sposa, che cura il presente, tenendo conto dei voleri del marito; il Piacevole è il bimbo, tutto sensi e giochi; l'Utile, il servitore, che presta opere manuali ai padroni e riceve il pane solo in quanto lo merita. Il Vero, infine, viene come predicatore e maestro nella famiglia, predicatore nella fede, maestro nel sapere; dà un occhio al Bene, una mano all'Utile, e tiene uno specchio innanzi alla Bellezza »[1]. Nel parlare dell'arte, riassume tutte le leggi o regole essenziali dell'arte nelle seguenti: 1°) l'arte scelga di rappresentare un'idea pregevole, o, per lo meno, interessante; 2°) la esprima per mezzo del materiale sensibile nel modo piú conveniente al suo contenuto; 3°) tra i varî mezzi di rappresentazione, egualmente convenienti, preferisca quelli che, a considerarli in sé stessi, sono piú piacevoli degli altri; 4°) il medesimo procedimento si osservi in tutti i particolari; 5°) nel presentarsi conflitti tra queste regole, si faccia cedere l'una all'altra, in modo che si abbia il piú grande piacere possibile e, insieme, il piú ricco di valore (*das grösstmögliche und werthvollste Gefallen*)[2]. Ma perché mai il Fechner, il quale aveva già pronta in mente questa teoria (come egli la chiama) eudemonistica[3], del Bello e dell'Arte, si addossava poi la fatica di enumerare principî e leggi, e costruire esperimenti e tabelle; cose tutte che alla sua teoria non recano appoggio nessuno? Si è tentati a pensare che quelle operazioni pseudoscientifiche fossero per lui, e sieno pei suoi seguaci, uno svago, non piú importante del giocare al solitario o del fare collezione di francobolli.

---

[1] *Vorschule der Æsthetik*, I, p. 82.
[2] Op. cit., II, pp. 12-13.
[3] Op. cit., I, p. 38.

Ernesto Grosse. Estetica speculativa e Scienza dell'arte.

Altro esempio della superstizione verso le scienze naturali si può vedere nel libro del prof. Ernesto Grosse, *Le origini dell'arte* [1]. Il Grosse, spregiatore di tutte le ricerche filosofiche sull'arte, che considera e chiama in blocco Estetica speculativa, non per ciò desidera meno una Scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft*), la quale, dalla congerie dei fatti storici finora raccolti, ricavi le leggi. Al qual proposito, opina che al materiale propriamente storico debba unirsi quello etnografico e preistorico, non potendosi, secondo lui, ottenere leggi davvero generali dallo studio esclusivo dell'arte dei popoli colti, « come sarebbe imperfetta una teoria della generazione, che si fondasse esclusivamente sulla forma di essa, predominante presso i mammiferi » [2]. Ma anche il Grosse, manifestato il suo aborrimento per la filosofia e il suo proposito da scienziato naturalista, si trova subito, come il Taine e il Fechner, in imbarazzo. Giacché, non c'è scampo: per studiare i fatti artistici dei popoli primitivi e selvaggi, bisogna necessariamente movere da un concetto qualsiasi dell'arte. Tutte le metafore naturalistiche e i lenitivi di parole, ai quali il Grosse ricorre, non valgono a nascondere la natura del procedimento da lui adoperato, tanto simile, ahimé, a quello della disprezzata Estetica speculativa. « Come un viaggiatore, che vuol esplorare un paese straniero, se non possiede almeno una rappresentazione generale della situazione di esso, e della direzione del suo cammino, deve temere di errare totalmente; così noi abbiamo bisogno, prima di darci alle nostre ricerche, di un orientamento generale e preliminare, circa l'essenza dei fenomeni (*über das Wesen der Erscheinungen*), ai quali dobbiamo rivolgere l'attenzione ». Di certo, « una risposta esatta ed esauriente alla

---

[1] *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. B., 1894.

[2] Op. cit., p. 19.

domanda si avrà, tutt'al piú, alla fine delle ricerche, che non si sono ancora iniziate. La caratteristica, che si cerca al principio..... potrà essere notevolmente modificata alla fine »; non si tratta, ohibò!, d'imitare i vecchi estetici: si tratta soltanto di « dare una definizione, che sia come un'armatura provvisoria, da abbattersi dopo il compimento dell'edificio »[1]. Parole, parole, e poi parole: quel tanto d'idee generali, di leggi artistiche, ch'è nel libro, il Grosse l'ha ricavato, non già studiando le testimonianze dei viaggiatori sui popoli selvaggi, ma speculando sulle forme dello spirito; anzi (e come poteva altrimente?) le une ha interpetrato con l'aiuto delle altre. Per quel ch'è della definizione da lui adottata, il Grosse considera l'attività estetica come quella che, nel suo svolgimento o nel suo risultato, ha immediato valore di sentimento (*Gefühlswerth*), ed è, perciò, scopo a sé stessa. L'arte è l'opposto dell'attività pratica; e, tra le due, s'interpone, termine medio, l'attività del gioco, la quale, come quella pratica, ha uno scopo esterno, ma, come quella estetica, trova il godimento, non già nello scopo, mediocremente insignificante, ma nell'attività stessa[2]. Alla fine del libro, si osserva che di rado presso i popoli primitivi l'attività artistica è scompagnata da quella pratica; e che l'arte comincia sociale, per diventare individuale solamente in tempi colti[3].

Estetica sociologica.

Le Estetiche del Taine e del Grosse sono state dette anche sociologiche. Ma, poiché la Sociologia come scienza non si sa che cosa sia, dobbiamo condurci verso la superstizione sociologica, come verso quella naturalistica: oltrepassare, cioè, i prologhi e i propositi ineseguibili, per vedere che cosa abbiano, per oggettiva necessità, fatto i loro

---

[1] *Die Anfänge der Kunst*, pp. 45-6.
[2] Op. cit., pp. 46-8.
[3] Op. cit., pp. 293-301.

autori; a quali degli indirizzi possibili abbiano aderito, o tra quali di essi si sieno tenuti incerti; lasciando da parte il caso non infrequente in cui, invece di costruire l'Estetica, si sia messa insieme una raccolta di fatti circa la storia dell'arte o quella della civiltà. — Qualche riformatore sociale, come il Proudhon, ha rinnovato, ai tempi nostri, le condanne di Platone, o il moralismo mitigato dell'antichità e del Medioevo. Il Proudhon rifiutava la formola dell'arte per l'arte; considerava l'arte come cosa sensuale e piacevole, e, perciò, da subordinare al fine giuridico ed economico: poesia, scultura, pittura, musica, romanzi, storie, commedie, tragedie, non hanno altra missione se non quella di esortare alla virtú e di allontanare dal vizio [1]. Nello svolgimento della simpatia sociale consiste la funzione dell'arte, secondo colui, ch'è stato celebrato come il fondatore dell'Estetica sociologica: il Guyau. Al dire di qualche critico francese, col Guyau comincia la terza epoca della storia dell'Estetica; la quale, dottrina dell'ideale con Platone e della percezione col Kant, sarebbe diventata, col Guyau, Estetica della simpatia sociale. Dei libri di questo autore, i *Problemi dell'Estetica contemporanea* (1884) combattono la teoria del gioco, per sostituirvi quella della Vita; l'opera postuma, l'*Arte dal punto di vista sociologico* (1889), determina piú precisamente, che la vita di cui si parla, è quella sociale [2]. Il bello, se è il piacevole intellettuale, non si può identificare, di certo, con l'utile, che non è piacevole, ma ricerca del piacevole; tuttavia, l'utilità (e qui il Guyau crede di opporsi al Kant, non meno che agli evoluzionisti) non esclude sempre la bellezza, e spesso, anzi, ne co-

Proudhon.

M. Guyau.

---

[1] *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Parigi, 1875.

[2] M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1889 (3.ª ediz., Parigi, 1895); *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Parigi, 1884. Cfr. Fouillée, pref. alla prima opera, pp. XLI-XLIII.

stituisce il gradino inferiore. Il Guyau reputa che lo studio dell'arte non rientri tutto nella Sociologia; vi entra solo « in gran parte » [1], e l'arte, secondo lui, ha due scopi distinti. Deve, cioè, prima d'ogni altro, produrre sensazioni gradevoli (di colori, suoni, ecc.); e, allorché prosegue questo scopo, si trova in presenza di leggi scientifiche, in gran parte incontestabili. Per questo lato, l'Estetica ha contatto con la Fisica (Ottica, Acustica, ecc.), con le Matematiche, con la Fisiologia, con la Psicofisica. La statuaria, infatti, riposa specialmente sull'Anatomia e la Fisiologia; la pittura, sull'Anatomia, Fisiologia e Ottica; l'architettura, sull'Ottica (sezione aurea, ecc.); la musica, sulla Fisiologia e sull'Acustica; la poesia, sulla Metrica, le cui leggi piú generali sono acustiche e fisiologiche. Secondo scopo dell'arte è produrre fenomeni d'induzione psicologica, i quali mettono capo a idee e a sentimenti di natura piú complessa (simpatia pei personaggi rappresentati, interesse, pietà, indignazione, ecc.); insomma, a tutti i sentimenti sociali; e codesti fenomeni, per l'appunto, rendono l'arte espressione della vita. Di qui due tendenze: l'una alle armonie, alle consonanze, a tutto ciò che diletta gli orecchi e gli occhi; l'altra, a trasfondere la vita nel dominio dell'arte. Il genio, il vero genio, è destinato a equilibrare le due tendenze; ma i decadenti e gli squilibrati fanno mancare nell'arte lo scopo sociale della simpatia, servendosi della simpatia estetica contro la simpatia umana [2]. Traducendo tutto ciò nel linguaggio a noi ora ben familiare, diremo che il Guyau ammette un'arte meramente edonistica, alla quale sovrappone un'altra arte, anche edonistica, ma servizievole verso la moralità. — La medesima polemica contro i decadenti, gli squilibrati, gl'individualisti, è sostenuta da M. Nordau.

[1] *L'art au point de vue sociologique*, pref., p. XLVII.

[2] Op. cit., passim, spec. c. 4; cfr. pp. 64, 85, 380.

un altro scrittore, il Nordau; il quale assegna all'arte la funzione di ristabilire la vita integrale nel frazionamento e nella specializzazione caratteristica della società industriale; e osserva che l'arte per l'arte, l'arte semplice espressione di stati interni e oggettivazione dei sentimenti dell'artista, c'è; ma è « l'arte dell'uomo quaternario, dell'uomo delle caverne » [1].

Naturalismo. C. Lombroso.

Naturalistica si potrebbe dire anche l'Estetica, ricavata dalla dottrina del genio come degenerazione, che deve la sua fortuna al Lombroso e alla scuola di lui. Il succo della quale dottrina consiste nel seguente ragionamento: — I grandi sforzi mentali, l'assorbimento totale in un pensiero dominante producono spesso disordini fisiologici nell'organismo, o trascuranza e atrofia di alcune funzioni della vita. Ora, questi disordini rientrano nel concetto patologico di malattia, degenerazione, follia; dunque, la genialità s'identifica con la malattia, con la degenerazione e con la follia. Sillogismo dal particolare al generale, dall'un termine all'altro dei quali, secondo la Logica tradizionale, *non est consequentia*! Ma, col Lombroso e la sua scuola, e coi sociologi alla Nordau, siamo giunti all'estremo limite, che separa l'errore decoroso da quello grossolano, che si chiama sproposito. — Nient'altro che uno scambio tra analisi scientifica e indagine o descrizione storica è nelle ricerche di taluni sociologi ed etnografi: p. e., di Carlo Bücher, il quale, studiando la vita dei popoli primitivi, afferma che poesia, musica e lavoro erano fusi in un solo atto; e, cioè, che poesia e musica erano destinate a regolare insieme il ritmo del lavoro [2]. Ciò sarà vero o falso, importante o no storicamente; ma non ha che vedere con la scienza estetica. Egualmente, Andrea Lang opina che la dottrina circa

---

[1] Max Nordau, *La funzione sociale dell'arte*, 2.ª ed., Torino, 1897.

[2] Karl Bücher, *Arbeit u. Rhythmus*, 2.ª ediz., Lipsia, 1899.

l'origine dell'arte quale espressione disinteressata della facoltà mimetica, non trova conferma in quel che conosciamo dell'arte primitiva, la quale è decorativa piuttosto che espressiva [1]; come se l'arte primitiva, che è un dato da interpetrare, potesse mai diventare, proprio essa, criterio d'interpetrazione.

Regresso della Linguistica.

Il malinteso naturalismo ha prodotto cattivi effetti anche nella Linguistica, alla quale, nei tempi a noi piú vicini, si chiederebbero invano le profonde ricerche dell'epoca dell'Humboldt, proseguite dallo Steinthal. Lo Steinthal non riuscí a costituire, a sua volta, una vera scuola, che ne continuasse la tradizione. Popolare e impreciso, Max Müller sostenne, con esagerazione, l'indivisibilità della parola dal pensiero, confondendo, o, almeno, non distinguendo, questo dal pensiero logico; sebbene una volta accenni, che la formazione dei nomi abbia legame piú stretto con l'ingegno (*wit*), nel significato del Locke (ossia, diremmo noi, con la fantasia), che non col giudizio. Sostenne, inoltre, che la scienza del linguaggio sia non già storica, ma naturale, perché il linguaggio non è invenzione dell'uomo; dilemma, che fu dibattuto e risoluto in vario modo, quasi che, oltre la storia e le scienze naturali, non vi sieno le scienze dello spirito, la filosofia, nella quale, per l'appunto, la scienza del linguaggio rientra [2]. Ma delle scienze dello spirito si andava sempre piú smarrendo la coscienza; onde il linguaggio, quando non appariva a dirittura mistero impenetrabile, veniva mutilato e falsificato. L'altro filologo, il Whitney, polemizzando contro la teoria « miracolosa » del Müller, negava che il pensiero fosse in-

---

[1] *Custom and Myth*, p. 276, cit. dal Knight, *The philosophy of Beautiful*, I, pp. 9-10.

[2] *Lectures on the Science of Language*, 1861 e 1864 (trad. franc.: *La science du langage*, Parigi, 1867).

dissolubile dalla parola; il sordomuto non parla (egli osservava), eppure pensa; il pensiero non è funzione del nervo acustico. Il Whitney ritornava, per tal modo, alla dottrina antica della parola quale segno, o mezzo d'espressione, del pensiero umano, soggetta alla volontà, risultante da una sintesi di facoltà, e, cioè, dalla capacità di adattare in modo intelligente i mezzi al fine [1]. Lo spirito filosofico risorge col libro del Paul, *Principî della storia del linguaggio* (1880) [2]: spirito filosofico, per quanto l'autore si schermisca dalla possibile accusa ch'egli intenda filosofare, e cerchi un nuovo titolo, per evitare quello, screditato, di « Filosofia del linguaggio ». Ma il Paul, se appare incerto circa i rapporti tra Logica e Grammatica, ha il merito di avere ripristinata l'identificazione fatta dall'Humboldt tra la questione dell'origine e quella della natura del linguaggio, sostenendo che il linguaggio ha origine ogni volta che si parla. E gli spetta anche l'altro merito, di avere criticato, in modo definitivo, l'Etnopsicologia (*Völkerpsychologie*) dello Steinthal e del Lazarus, mostrando che non esiste una psiche collettiva, e che non vi ha linguaggio se non nell'individuo. All'Etnopsicologia, a codesta scienza inesistente, riattacca invece il linguaggio, e insieme la mitologia e il costume, il Wundt [3]; il quale, nella sua ultima opera, consacrata per l'appunto al linguaggio [4], ha il torto di riecheggiare le spiritosaggini del Whitney, chiamando « teoria del miracolo » (*Wundertheorie*) la gloriosa dot-

Accenni di risveglio. E. Paul.

La linguistica del Wundt.

---

[1] Will. Dwight Whitney, *The life and growth of Language*, Londra, 1875 (trad. ital., Milano, 1876).

[2] Hermann Paul, *Principien der Sprachgeschichte*, 1880 (2.ª ediz., Halle, 1886).

[3] Wilh. Wundt, *Ueber Wege u. Ziele d. Völkerpsychologie*, Lipsia, 1886.

[4] *Die Sprache*, Lipsia, 1900, 2 voll. (1.ª parte della *Völkerpsychologie, Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*).

trina inaugurata dall'Herder e dall'Humboldt, da lui accusati di « mistica oscurità » (*mystiche Dunkel*). Quella veduta (dice il Wundt) poteva avere qualche giustificazione, finché il principio evoluzionistico non era giunto al pieno trionfo nella sua applicazione alla natura organica in genere, e, sopra tutto, all'uomo. Donde si vede ch'egli confonde ostinatamente la questione dell'apparizione storica del linguaggio con quella della natura e genesi interna. Né ha sentore alcuno della funzione della fantasia, e della vera relazione, che corre tra pensiero ed espressione; né trova differenza sostanziale tra l'espressione in senso naturalistico e l'espressione in senso linguistico e spirituale: la lingua è considerata da lui come forma speciale, peculiarmente sviluppata, delle manifestazioni vitali psicofisiche, dei movimenti espressivi animali. Da questi fatti il linguaggio si svolge in modo continuo; onde si spiega « che, oltre il concetto generale del movimento espressivo (*Ausdrucksbewegung*), non vi sia alcuna nota specifica, che delimiti il linguaggio in maniera non arbitraria » [1]. La filosofia del Wundt scopre, per quel che ci sembra, il suo lato debole col mostrarsi inetta a intendere la spirituale natura del linguaggio e dell'arte. Nella *Etica* dello stesso autore, i fatti estetici sono presentati come un miscuglio di elementi logici ed etici, tanto che si nega una speciale scienza normativa estetica, risolvendola nelle due della Logica e dell'Etica [2].

---

[1] *Die Sprache*, passim: cfr. I, p. 31 sgg.; II, pp. 599, 603-609.
[2] *Ethik* [2], Stoccarda, 1892, p. 6.

XVIII

Psicologismo estetico
e altri indirizzi recenti

Alla considerazione edonistica, psicologica, moralistica del fatto estetico non riuscí a fare argine e opposizione il movimento neocritico e neokantiano, che pure tentò di salvare alla meglio, tra l'invadente naturalismo e materialismo, il concetto dello spirito [1]. Il neocriticismo ha ereditato dal Kant la scarsa intelligenza per la funzione della fantasia creatrice; e sembra che, fuori di quella intellettiva, non abbia notizia di altra forma di conoscenza.

Neocriticismo ed empirismo.

Tra i primi filosofi di qualche grido, che aderirono al sensualismo e psicologismo estetico, fu, in Germania, il Kirchmann, promotore di un cosí detto realismo, e scrittore di un'*Estetica su base realistica* (1868) [2]. Per lui, il fatto estetico è l'immagine (*Bild*) di un reale; ma immagine animata (*seelenvolles*), e purificata e rinforzata, ossia idealizzata. L'immagine del piacere è il Bello; quella del dolore, il Brutto. Il bello dà luogo a una triplice varietà o modificazione; determinandosi, secondo il

Kirchmann.

---

[1] A. F. Lange, *Geschichte des Materialismus, u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart*, 1866.

[2] J. H. v. Kirchmann, *Æsthetik auf realistischer Grundlage*, Berlino, 1868.

contenuto, come sublime, comico, tragico, ecc.; secondo l'immagine, come bello di natura e bello d'arte; secondo l'idealizzazione, come idealistico e naturalistico, formale e spirituale, simbolico e classico. Non avendo penetrata l'indole dell'oggettivazione estetica, il Kirchmann si fa a costruire una nuova categoria psicologica, di sentimenti ideali o apparenti, suscitati dalle immagini artistiche e attenuazione di quelli stessi della vita reale [1].

Metafisica tradotta in Psicologia. Il Vischer.

Come parecchi herbartiani si andarono mutando in fisiologi del piacere estetico, così, con analoga evoluzione o involuzione, parecchi idealisti si accostarono allo psicologismo. Tra costoro, è da ricordare, in primo luogo, il vecchio Teodoro Vischer; il quale, nella sua autocritica, considerò l'Estetica come « unione di mimica e armonica » (*vereinte Mimik und Harmonik*); e il Bello come « l'armonia dell'universo », la quale non si realizza mai nel fatto, perché si realizza solamente all'infinito, e, quando par di coglierla nel Bello, si ha un'illusione; illusione trascendente, che è l'essenza medesima del fatto estetico [2]. Il figlio di lui, Roberto Vischer, introdusse la parola *Einfühlung*, per designare la vita, che l'uomo infonde nelle cose naturali mediante il processo estetico [3]. Contro l'associazionismo, e in favore di un teleologismo naturale, immanente nel Bello, scrisse il Volkelt, trattando del *Simbolo* [4], e congiungendo la simbolica col panteismo. L'herbartiano

E. Siebeck.

Siebeck (1875), abbandonando la teoria formalistica, tentava di spiegare il fatto della bellezza mediante l'apparizione della personalità [5]. Vi hanno, secondo lui,

---

[1] *Æsth. auf real. Grund.*, I, pp. 54-57: cfr. *Teoria*, pp. 92-8.

[2] *Kritische Gänge*, V, pp. 25-6, 131.

[3] R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*, Lipsia, 1878.

[4] *Der Symbol-Begriff in der neuesten Æsthetik*, Jena, 1876.

[5] *Das Wesen d. æsth. Anschauung*, Psychologische Untersuchungen z. Theorie d. Schönen u. d. Kunst, Berlino, 1875.

oggetti che piacciono pel solo contenuto, e sono i piacevoli sensibili; altri, che piacciono per la sola forma, e sono i fatti morali; altri, finalmente, che piacciono per la connessione tra contenuto e forma, e sono i fatti organici (utile, ecc.) ed estetici. Nei fatti organici, la forma non è fuori del contenuto, ma è l'espressione della reciproca influenza e del congiungimento degli elementi costitutivi: nei fatti estetici, invece, la forma è fuori del contenuto, e quasi superficie di questo; non mezzo allo scopo, ma scopo a sé stessa. L'intuizione estetica è relazione tra sensibile e spirituale, tra materia e spirito, e, perciò, forma in quanto parvenza della personalità. Il piacere estetico nasce dalla coscienza, che lo spirito ha, di ritrovare sé stesso nel sensibile. E, se, nelle cose naturali e inanimate, la personalità viene introdotta dal contemplatore, nella figura umana, invece, essa si fa innanzi da sé medesima. Il Siebeck imita dai metafisici idealisti la teoria delle modificazioni del bello, nelle quali soltanto apparisce il bello, così come l'uomo apparisce soltanto quale uomo di razza e popolo determinati. Il sublime è quella specie di bello, in cui si perde il momento formale della circoscrizione, donde l'illimitato, che è una specie d'infinità estensiva o intensiva; il tragico nasce quando l'armonia non è data, ma è risultato di un conflitto e di uno svolgimento; il comico è una relazione del piccolo al grande; e via. E, per queste influenze idealistiche e pel suo tener fermo all'assolutezza kantiana ed herbartiana del giudizio di gusto, non si può dire che l'Estetica del Siebeck sia meramente psicologica ed empirica e senza alcun elemento metafisico. Nello stesso caso è il Diez, il quale, con la sua *Teoria del sentimento come fondamento dell'Estetica* (1892) [1], vorrebbe M. Diez.

[1] Max Diez, *Theorie des Gefühls z. Begründung d. Æsthetik*, Stoccarda, 1892.

spiegare la funzione artistica come rispondente all'ideale del sentimento (*Ideal des fühlenden Geistes*), parallela alla scienza (ideale del pensiero), alla moralità (ideale del volere) e alla religione (ideale della personalità). Ma che cosa è mai codesto sentimento? L'empirico sentimento degli psicologi, irriducibile a ideale, o la mistica facoltà della comunicazione e congiunzione con l'Infinito e con l'Assoluto? L'assurdo « valore del piacere » del Fechner, o il « giudizio » (*Urtheilskraft*) del Kant? A questi e altri scrittori, ancora posseduti da vedute metafisiche, manca, si direbbe, il coraggio delle proprie idee: si sentono in ambiente ostile, e parlano a mezzo, o tentano transazioni. Lo psicologo Jodl ammette i sentimenti elementari estetici, scoperti dall'Herbart, i quali, tuttavia, sono, per lui, « eccitazioni immediate, che non riposano su un'attività associativa o riproduttiva o sull'immaginazione », quantunque, « in ultima analisi, sieno da ricondurre ai medesimi principî » [1].

Indirizzo psicologico. Teodoro Lipps.

L'indirizzo meramente psicologico e associazionistico diventa chiaro nel prof. Teodoro Lipps e nella scuola di lui. Il Lipps critica e respinge una serie di teorie estetiche: a) del gioco; b) del piacere; c) dell'arte come riconoscimento della vita reale, anche se spiacevole; d) della emozionabilità e scotimento passionale; e) del sincretismo, onde all'arte, insieme con le finalità del gioco e del piacere, viene attribuita una serie di altri scopi: riconoscimento della vita nella sua realtà, rivelazione dell'individualità, commozione, liberazione da un peso, libero svolgimento della fantasia. La teoria da lui sostenuta non è, in fondo, molto diversa da quella del Jouffroy, giacché si assomma nella tesi che il bello artistico sia il simpatico. « L'og-

---

[1] Friedr. Jodl, *Lehrb. der Psychologie*, Stoccarda, 1896, § 53, pp. 404-14.

getto della simpatia è il nostro io oggettivato, trasposto in altri, e, perciò, ritrovato in essi. Noi ci sentiamo negli altri, e sentiamo gli altri in noi. Negli altri, o per mezzo di essi, ci sentiamo resi felici, liberi, aggranditi, sollevati, o il contrario di tutto ciò. Il sentimento estetico di simpatia è, non solo un modo del godimento estetico, ma lo stesso godimento estetico. Ogni godimento estetico è fondato, in ultima analisi, unicamente e semplicemente, sulla simpatia; anche quello che ci dànno le linee e forme geometriche, architettoniche, tectoniche, ceramiche e simili ». « Sempre che nell'opera d'arte ci si fa incontro la personalità (non già un difetto dell'uomo, ma qualcosa di positivamente umano), la quale sia d'accordo o trovi risonanza nelle possibilità e tendenze della nostra vita e attività vitale; sempre che ci viene incontro il positivo umano, oggettivo, puro e libero da tutti gl'interessi reali che sono fuori dell'opera d'arte, e quale soltanto l'arte può rappresentare e la contemplazione estetica richiede; l'accordo, la risonanza ci riempiono di beatitudine. Il valore della personalità è valore etico. Fuori di essa, non è altra possibilità e circoscrizione dell'eticità. Ogni godimento artistico ed estetico in genere è, perciò, godimento di qualcosa, che ha valore etico (*eines ethisch Werthvollen*); non già come elemento di un complesso, ma come oggetto dell'intuizione estetica »[1].

Il fatto estetico è, per tal modo, privato di qualsiasi valore proprio, ricevendone uno d'accatto, dalla moralità. — Senza fermarci agli scolari del Lipps (quali lo Stern e altri[2]), e agli scrittori d'indirizzo analogo (p. e., il Biese, C. Groos.

---

[1] *Komik und Humor, Eine psychol. æsthet. Untersuch.*, Amburgo-Lipsia, pp. 223-227.

[2] Paul Stern, *Einfühlung u. Association i. d. neueren Æsth.*, 1898, nei *Beiträge z. Æsth.*, ed. dal Lipps e da R. M. Werner (Amburgo-Lipsia).

teorico dell'antropomorfismo e della universale metafora [1], e su Corrado Lange, propugnatore della tesi che l'arte sia autoillusione consapevole [2]); faremo cenno del prof. Carlo Groos (1892), il quale si riaccosta, in qualche modo, al concetto dell'attività estetica come valore teoretico [3]. I due poli della coscienza (egli dice) sono la sensibilità e l'intelletto; ma, tra questi estremi, corrono varî gradi intermedî, ai quali appartiene l'intuizione o immaginazione, il cui prodotto è l'immagine o parvenza (*Schein*), media tra la sensazione e il concetto. L'immagine è piena come la sensazione, ma ordinata come il concetto: non ha la ricchezza inesauribile di quella, ma neppure la povertà e nudità di questo. E immagine e parvenza è il fatto estetico; la cui distinzione dalla immagine semplice e ordinaria è, non già di qualità, ma solamente d'intensità. L'immagine estetica è la stessa immagine semplice, quando occupa il vertice della coscienza. Per la coscienza passano le rappresentazioni, come la gente, che va pei proprî affari, passa frettolosa per un ponte; quando essa si ferma sul ponte e contempla lo spettacolo, allora è giorno di festa, e si ha il fatto estetico. Il quale non è, dunque, passività, ma attività; è imitazione interna (*innere Nachahmung*), secondo la formola del Groos [4]. Alla cui teoria sarebbe da obiettare, che tutte le immagini, perché sieno davvero tali, debbono tenere, almeno per un istante, il vertice della coscienza, e che la semplice immagine o è anch'essa prodotto di attività non meno di quella estetica,

---

[1] Alfr. Biese, *Das Associationsprincip. u. d. Anthropomorphismus i. d. Æsth.*, 1890; *Die Philosophie des Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893.

[2] Konrad Lange, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Lipsia, 1895.

[3] Karl Groos, *Einleitung i. d. Æsthetik*, Giessen, 1892.

[4] Op. cit., pp. 6-46, 88-100.

o non è vera immagine. E sarebbe anche da obiettare, che il carattere intermedio dell'immagine, partecipe delle sensazioni e del concetto, è troppo vago; e può ricordare l'intuizione intellettuale e le altre facoltà misteriose dei metafisici, che il Groos a buon diritto professa di aborrire. Meno felicemente, poi, egli ridistingue il fatto estetico in forma e contenuto; e del contenuto riconosce quattro classi: associativa (in senso stretto), simbolica, tipica e individuale[1]; e introduce nella sua ricerca (la quale non ne avrebbe punto bisogno) il concetto della infusione della personalità, e l'altro del gioco; osservando, per quest'ultimo, che « l'imitazione interna è il piú nobile gioco dell'uomo »[2], con la restrizione, che « il concetto del gioco si applica, sí, pienamente all'intuizione estetica, ma non già alla produzione estetica, salvo che presso i popoli primitivi »[3].

Le Modificazioni del Bello nel Groos e nel Lipps.

Il Groos si libera delle Modificazioni del bello. Posto il fatto estetico nell'imitazione interna, è chiaro per lui che ciò che non è imitazione interna, non appartiene al fatto estetico; è un dippiú e un diverso. « Ogni bello (e bello è qui inteso dal Groos nel significato di « simpatico ») appartiene all'esteticità, ma non ogni fatto estetico è bello ». Il bello è la rappresentazione del piacevole sensibile, e il brutto è la rappresentazione del dispiacevole. Il sublime è la rappresentazione di una cosa possente (*Gewaltiges*) in forma semplice. Il comico è la rappresentazione di un'inferiorità, che ci desta il lieto sentimento della nostra superiorità. E cosí via[4]. Con molto buon senso, il Groos mette in canzonatura la funzione, che lo Schasler e l'Hart-

---

[1] *Einleitung i. d. Ästh.*, pp. 100-147.
[2] Op. cit., pp. 168-170.
[3] Op. cit., pp. 175-6.
[4] Op. cit., pp. 46-50, e tutta la parte III.

mann, eredi di lunga tradizione, attribuiscono al brutto. Dire che l'ellissi ha un momento di bruttezza rispetto al cerchio, perché la sua simmetria è solo verso due assi e non già verso infiniti, è come dire che « il vino ha relativamente un sapore dispiacevole, giacché in esso viene a mancare (*ist aufgehoben*) il gusto piacevole della birra »[1]. — Anche il Lipps, nei suoi scritti estetici, riconosce che il comico (del quale dà un'acuta analisi, ch'è tra le migliori del genere[2]) non ha in sé valore estetico; ma egli, in conseguenza della sua veduta moralistica, abbozza poi qualcosa simile alla dottrina del superamento del brutto: un processo, cioè, mediante il quale si raggiungerebbe un piú alto valore estetico (= di simpatia)[3].

E. Véron e la doppia forma dell'Estetica.

Lavori come quelli del Groos, e, in parte, questi del Lipps, giovano, per altro, a eliminare molti errori e a tenere la ricerca estetica nel campo dell'analisi interna. Un merito di questo genere si deve riconoscere al libro del francese Véron[4]; il quale combatte contro il bello assoluto dell'Estetica accademica, e a ragione accusa il Taine di confondere Arte e Scienza, Estetica e Logica; osservando che, se l'arte dovesse manifestare l'essenza delle cose, la qualità unica e dominante, « i piú grandi artisti sarebbero coloro, che meglio riuscissero a mettere in mostra l'essenza....; le grandi opere, quelle che piú si rassomigliano; si noterebbe nelle opere d'arte vera la comune identità, laddove accade il proprio contrario »[5]. Ma invano si cercherebbe nel Véron metodo scientifico: precursore in ciò del Guyau[6], ammette che l'arte sia, in fondo, due cose diverse, due arti: l'una,

---

[1] *Einleitung i. d. Æsth.*, p. 292 *n.*

[2] Si veda *Teoria*, pp. 105-6.

[3] *Komik und Humor*, p. 199 sgg.

[4] Eug. Véron, *L'Esthétique*, 2.a ediz., Parigi, 1883.

[5] Op. cit., p. 89.

[6] Si veda sopra, pp. 460-1.

decorativa, la quale ha per iscopo il bello, cioè il piacere dell'occhio e dell'orecchio, risultante da determinate disposizioni di linee, forme, colori, suoni, ritmi, movimenti, ombre e luci, senza intervento necessario d'idee e di sentimenti, e studiabile dall'Ottica e dall'Acustica; l'altra, espressiva, che è « l'espressione commossa della personalità umana ». L'arte decorativa prevale, secondo lui, nel mondo antico; l'arte espressiva, nel moderno [1].

Non è possibile esporre qui le teorie estetiche di artisti e letterati: le preoccupazioni scientifiche e storiche, dell'esperimento e del documento umano, nel verismo dello Zola; o il moralismo dell'arte-problema dell'Ibsen e della scuola scandinava. Dell'arte scrisse con profondità, e, forse, meglio di qualsiasi altro francese, Gustavo Flaubert, non già in speciali trattati, sí bene nelle sue lettere, pubblicate postume [2]. Sotto l'influenza del Véron e del suo odio contro il concetto del Bello, fu scritto il libro di Leone Tolstoi sull'*Arte* [3]. L'arte (osserva il grande artista russo) comunica i sentimenti, come la parola comunica i pensieri. Ma, in quale modo ciò sia inteso, si vede dal paragone, che egli istituisce tra Arte e Scienza, e che mette capo alle affermazioni: « missione dell'arte è rendere assimilabile e sensibile ciò che potrebbe non venire assimilato sotto la forma dell'argomentazione »; « la vera scienza esamina le verità, che sono considerate come importanti per una certa società e in un'epoca data, e le fa penetrare nella coscienza degli uomini. L'arte, invece, le fa passare dal dominio del sapere in quello del sentimento » [4]. Non v'ha arte per l'arte, non v'ha scienza per la scienza. Ogni funzione umana de- L. Tolstoi.

---

[1] *Esthétique*, pp. 88, 109, 128 sgg.

[2] *Correspondance*, 1830-1850, 4 voll., nuova ediz. di Parigi, 1902-1904.

[3] *Qu'est-ce que l'Art?*, trad. franc., Parigi, 1898.

[4] Op. cit., pp. 171-2, 308.

v'essere diretta ad accrescere la moralità e a sopprimere la violenza. Epperò è da dire che quasi tutta l'arte, finora prodotta, è falsa: Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Dante, il Tasso, il Milton, lo Shakespeare, Raffaello, Michelangelo, il Bach, il Beethoven, sono (dice il Tolstoi) « reputazioni artificiali, foggiate dai critici »[1].

F. Nietzsche.

Anche tra gli artisti, piuttosto che tra i filosofi, dovrebbe essere ricordato Federico Nietzsche, al quale (come già si è detto pel Ruskin) si farebbe torto, se se ne volessero esporre in termini intellettuali le affermazioni estetiche, sottomettendole alla facile critica, che, per questo rispetto, esse provocano. Il Nietzsche, in nessuno dei suoi libri, e neppure, nonostante le apparenze, nel suo primo lavoro sull'*Origine della tragedia*[2], ha dato propriamente una teoria dell'arte; ciò che sembra teoria, è confessione dei sentimenti e delle aspirazioni dell'autore. Per altro, si ritrova in lui quella forte preoccupazione circa il valore e lo scopo dell'arte e circa il problema della inferiorità o superiorità di essa rispetto alla scienza e alla filosofia, che fu propria del periodo romantico; del quale il Nietzsche è, per più riguardi, ultimo e splendido rappresentante. Al Romanticismo, oltre che allo Schopenhauer, risalgono gli elementi di pensiero, onde è materiata la distinzione tra arte apollinea (di contemplazione serena, qual'è quella dell'epopea e della scultura) e arte dionisiaca (di agitazione e tumulto, quale si ha nella musica e nel dramma). Dottrine poco rigorose e, perciò, poco resistenti; ma di alta ispirazione, e che trasportano la mente in una regione spirituale, la cui altezza non era stata quasi mai attinta nella seconda metà del secolo XIX.

---

[1] *Qu'est-ce que l'Art?*, pp. 201-2.

[2] *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*, 1872 (trad. ital., Bari, 1907).

Nella quale, in fatto di Estetica, i pensatori piú notevoli sono forse alcuni che si provarono a costruire teorie di arti particolari. E, poiché, come sappiamo [1], leggi e teorie filosofiche di arti particolari non sono concepibili, le osservazioni, da essi fatte, dovevano essere, e sono infatti, nient'altro che osservazioni generali di Estetica. È da menzionare per primo l'arguto critico boemo Eduardo Hanslick, il quale pubblicò, nel 1854, il libro *Del bello musicale*, piú volte poi ristampato e tradotto in varie lingue [2]. L'Hanslick polemizza contro Riccardo Wagner e, in genere, contro la pretesa di ritrovare, nella musica, idee, sentimenti e contenuto determinato. « Nelle piú insignificanti elucubrazioni musicali, dove il migliore microscopio non farebbe scoprir nulla, si è subito disposti a vedere una *Sera innanzi la battaglia*, una *Notte d'estate in Norvegia*, un'*Aspirazione verso il mare*, o qualunque altra assurdità, se la copertina ha avuto l'audacia di affermare che tale sia il soggetto del pezzo » [3]. E, con eguale vivacità, polemizza contro la gente sentimentale, che, invece di gustare le opere musicali, ne sa trarre solamente effetti patologici di eccitazione passionale e di attività pratica. Se è vero che la musica greca serviva a tali effetti, « se bastavano alcuni accenti frigi a incoraggiare i soldati innanzi al nemico, e una melodia in modo dorico ad assicurare la fedeltà di una moglie, che aveva lo sposo lontano; la perdita della musica greca potrà dolere ai generali e ai mariti; ma gli estetici e i compositori non avranno ragione di rammaricarsene » [4]. « Se ogni *Requiem* privo di senso, se ogni rumorosa marcia fu-

Un estetico della Musica. E. Hanslick.

---

[1] Si veda *Teoria*, pp. 132-3.

[2] *Vom Musikalisch-Schönen*, Lipsia, 1854, 7.ª ediz., 1885 (trad. franc.: *Du beau dans la musique*, Parigi, 1877).

[3] Op. cit., p. 20.

[4] Op. cit., p. 98.

nebre, ogni *Adagio* gemente, avesse il potere di renderci tristi, chi potrebbe sopportare l'esistenza in queste condizioni? Ma che una vera opera musicale ci guardi in faccia, con gli occhi chiari e brillanti della bellezza; e noi ci sentiremo legati dal suo fascino invincibile, ancorché essa abbia per argomento tutti i dolori del secolo »[1]. Scopo unico della musica (è questo il principio sostenuto dall'Hanslick), è la forma, il bello musicale. Per la quale affermazione, gli herbartiani si mostrarono molto teneri verso l'inatteso e vigoroso alleato; e l'Hanslick stesso, ricambiando le cortesie, si credette in dovere di citare, nelle edizioni posteriori del suo libro, l'Herbart e il discepolo di lui, Roberto Zimmermann, il quale aveva dato (egli dice) « pieno svolgimento al gran principio estetico della Forma »[2]. Ma l'adesione dei lodatori e le citazioni del lodato erano fuori luogo; perché bello e forma sono intesi dall'Hanslick in modo affatto diverso dagli herbartiani. Simmetria, rapporti meramente acustici, piaceri dell'orecchio, non costituiscono, secondo lui, il bello musicale[3]; le matematiche sono affatto inutili per l'Estetica della musica[4]. Il bello musicale è spirituale e significativo; ha pensieri, ma pensieri musicali. « Le forme sonore non sono vuote, ma perfettamente piene; non potrebbero paragonarsi a semplici linee, delimitanti uno spazio; sono lo spirito che prende corpo, e cava da sé stesso la sua corporificazione. Piú ancora che un arabesco, la musica è un quadro; ma un quadro il cui soggetto non può essere espresso a parole, e neanche chiuso in un concetto preciso. C'è, nella musica, un significato e una connessione, ma di natura spe-

Concetto della forma nell'Hanslick.

---

[1] *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 101.

[2] Op. cit., p. 119 *n*.

[3] Op. cit., p. 50.

[4] Op. cit., p. 65.

cificamente musicale: è una lingua, che noi intendiamo e parliamo, ma che ci è impossibile tradurre »[1]. Ammette che la musica, se non ritrae le qualità dei sentimenti, ne ritrae il tono o lato dinamico; se non i sostantivi, gli aggettivi; se non la « mormorante tenerezza » o il « coraggio impetuoso », certamente il « mormorante » e l' « impetuoso »[2]. Il succo del suo libro è la negazione che si possa, in musica, separare forma e contenuto. « Non vi ha, in musica, un contenuto di fronte a una forma, giacché non vi ha forma fuori del contenuto ». « Si prenda un motivo, il primo che cápiti: qual è il contenuto, quale la forma? dove comincia questa, dove finisce quello?... Che cosa si vuole chiamar contenuto? I suoni? Bene: ma essi hanno già ricevuto una forma. E che cosa si chiamerà forma? Anche i suoni? Ma essi son già forma riempita, tale, cioé, che ha un contenuto »[3]. Osservazioni che testimoniano tutte di un'acuta penetrazione della natura dell'arte; quantunque non siano ridotte a rigore e sistema scientifico. La credenza, che esse si riferiscano a caratteri particolari e proprî della musica[4], non a quello che è comune e costitutivo di qualsiasi forma d'arte, impediva all'Hanslick di vedere piú oltre.

Estetici delle arti figurative: C. Fiedler.

Altro estetico specialista è Corrado Fiedler, autore di parecchi scritti sulle arti figurative, e, tra gli altri, di un libretto sull'*Origine dell'attività artistica* (1887)[5]. Nessuno, meglio e piú eloquentemente di lui, ha messo in rilievo il carattere attivistico della funzione artistica, ch'egli

---

[1] *Vom Musikalisch-Schönen*, pp. 50-1.

[2] Op. cit., pp. 25-39.

[3] Op. cit., p. 122.

[4] Op. cit., pp. 52, 67, 113, ecc.

[5] Conrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, Lipsia, 1887. Cfr. anche dello stesso autore: *Schriften über d. Kunst*, ed. H. Marbach, Lipsia, 1896.

paragona a quella del linguaggio. « L'arte comincia proprio dove finisce l'intuizione (percezione). L'artista non si distingue per una speciale attitudine percettiva; non perché egli sappia scorgere piú o piú intensivamente, o perché egli possegga nel suo occhio uno speciale dono di scegliere, raccogliere, trasformare, nobilitare, illuminare, in modo da manifestare nelle sue produzioni soltanto le conquiste del suo occhio. Egli si distingue piuttosto in ciò: che una speciale dote della sua natura lo pone in grado di passare immediatamente dalla percezione all'espressione intuitiva: la sua relazione con la natura non è percettiva, ma espressiva ». « Chi sta a guardare passivamente, può ben pensare di possedere il mondo visibile come un tutto immenso, pieno di ricchezze e di varietà: la nessuna fatica, con la quale egli partecipa a un'inesauribile moltitudine d'impressioni visive, la rapidità, con la quale le rappresentazioni si risolvono nel suo animo, e attraversano la sua coscienza con continuità e pienezza; tutto ciò gli dà la certezza di stare in mezzo a un gran mondo visibile, che lo circonda, anche quando egli non possa in un momento solo rappresentarselo come un tutto. Questo mondo, grande, ricco, immensurabile, sparisce, proprio nell'istante in cui la forza artistica si prova sul serio a impadronirsene. Già il primo tentativo a uscire dallo stato crepuscolare in genere per giungere alla chiarezza visiva, restringe la cerchia delle cose da vedere. L'attività artistica si può rappresentare come continuazione di quella concentrazione della coscienza, ch'è il primo passo necessario per mettersi sulla via che conduce alla chiarezza, la quale può raggiungersi soltanto col limitarsi ». Il processo spirituale e il processo corporale sono, qui, un tutto solo: l'espressione. « L'attività artistica, appunto perché spirituale, deve consistere in forme del tutto determinate, tangibili, sensibilmente dimostrabili ». La coscienza artistica ha un carat-

Intuizione ed espressione.

tere suo particolare; non è in rapporto di sudditanza verso quella scientifica. L'artista sta accanto al ricercatore scientifico; nell'uno e nell'altro è il bisogno di appropriarsi il mondo, di uscire dallo stato percettivo naturale; e alle regioni, alle quali la scienza non può giungere e le forme del pensiero non conducono, giunge, invece, l'arte. L'arte non imita la natura; giacché che cosa è la natura se non quell'immensa e varia confusione di percezioni e rappresentazioni, che si è accennata di sopra? Ma è giusto dire ch'essa imiti la natura, se con ciò si vuole intendere semplicemente che l'arte non ha il dovere di dare un significato e un'emozione, di produrre valori di sentimento e valori di significato. Cioè, produce, sí, gli uni e gli altri valori, ma di una specie tutta propria. Questi suoi valori sono la vera visibilità (*Sichtbarkeit*). — È la medesima sana concezione, la medesima viva penetrazione della natura dell'arte, che si è notata nell'Hanslick; esposta, per giunta, in modo assai piú rigoroso e filosofico. Alla tendenza del Fiedler può, in certo modo, aggregarsi lo scultore Adolfo Hildebrand, il quale ha messo in rilievo il carattere attivistico, architettonico e non già imitativo, dell'arte, con riferenza speciale all'arte della scultura [1].

Limiti angusti di queste teorie.

Ciò che si desidera nel Fiedler e negli altri scrittori della medesima tendenza è il riconoscimento del fatto estetico, non già quasi condizione eccezionale di uomini eccezionalmente dotati, ma attitudine generale dell'uomo; il quale, tutto ciò che possiede davvero del mondo, possiede in rappresentazioni, che sono espressioni; in tanto conosce, in quanto produce [2]. Né il linguaggio è termine di

---

[1] *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 2.a ediz., 1898 (4.a ediz., Strasburgo, 1903).

[2] Si veda *Teoria*, pp. 12-8.

paragone per l'arte, né l'arte pel linguaggio; perché il paragone si fa tra cose diverse almeno per un lato, e arte e linguaggio sono identici. La stessa critica si può movere al filosofo francese Bergson; il quale, nel suo libro sul *Riso* [1], espone una teoria dell'arte, in gran parte simile a quella del Fiedler, ma peccante egualmente nel concepire la funzione artistica come diversa ed eccezionale rispetto al linguaggio di tutti gli istanti. Nella vita ordinaria (osserva il Bergson), l'individualità delle cose ci sfugge: di esse vediamo quanto basti da servircene pei nostri bisogni pratici. L'influenza del linguaggio aiuta questa semplificazione; i nomi, tranne quei proprî, sono tutti generi, astrazioni. Ma, di tanto in tanto, quasi per distrazione, la natura suscita anime piú divise e distaccate dalla vita, gli artisti, che ritrovano e rivelano la ricchezza nascosta sotto i pallidi segni, sotto le etichette, della vita ordinaria; che ci aiutano a vedere qualcosa di ciò ch'essi vedono, adoperando, a tale scopo, colori, forme, connessioni ritmiche di parole e, ritmi di vita e di respiro ancora piú intimi all'uomo, i toni musicali.

H. Bergson.

Tentativi di ritorno al Baumgarten. C. Hermann.

All'esigenza di intendere il concetto dell'arte nella sua universalità, facendolo coincidere con la conoscenza meramente intuitiva, che sia davvero tale, poteva, di certo, giovare, nella rovina della Metafisica idealistica, un sano ritorno al Baumgarten: un ravvivamento e una correzione del Baumgarten per mezzo delle scoperte fatte di poi, specie dal romanticismo e dallo psicologismo. Ma Corrado Hermann, che proclamò (1876) il ritorno al Baumgarten [2], rese un cattivo servigio a una causa non cattiva. Secondo

---

[1] H. Bergson, *Le rire*, Essai sur la signification du comique, Parigi, 1900, pp. 158-161.

[2] Conrad Hermann, *Die Æsthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System*, Lipsia, 1876.

lui, Estetica e Logica sono scienze normative; ma nella Logica non esiste, come nell'Estetica, « una determinata categoria di oggetti esterni, che sieno adeguati esclusivamente, e in modo specifico, alla facoltà del pensiero »; e « le opere e i risultati del pensiero scientifico non sono cosí esteriori e sensibilmente intuitivi, come quelli dell'invenzione artistica ». Tanto la Logica, quanto l'Estetica, si riferiscono, non al sentire e pensare empirico dell'anima, ma a quello puro e assoluto. L'arte dà qualcosa di medio tra il singolo e l'universale. Il bello esprime la perfezione specifica, il carattere proprio e, per cosí dire, doveroso (*seinsollende*) delle cose. La forma è « il limite esterno sensibile, o il modo di apparizione di una cosa, in contrapposto al proprio nucleo di essa, e al contenuto essenziale e sostanziale ». Contenuto e forma sono, tutti due, estetici; l'interesse estetico concerne la totalità dell'oggetto bello. L'attività artistica non ha un organo speciale, quale il pensiero ha nel linguaggio. D'altra parte, l'estetico, come il lessicografo, deve andar formando un dizionario di toni e colori, e dei significati che essi possono ricevere [1]. L'Hermann, come si vede, accoglie insieme le proposizioni piú disparate. Accoglie perfino la legge estetica della sezione aurea, e l'applica alla tragedia: la parte maggiore della linea è l'eroe tragico; la pena, che lo colpisce (la linea intera), è adeguata alla grandezza della sua colpa di tanto di quanto egli è uscito fuori della misura comune (la parte minore della linea) [2]. Il che ha quasi l'aria di uno scherzo. — Senza diretto riattaccamento al Baumgarten, è stata proposta una riforma dell'Estetica, da trattarsi come « scienza della conoscenza intuitiva », in un po-

---

[1] *Die Æsthetik*, ecc., passim.

[2] Op. cit., § 56.

vero opuscolo di un Willi Nef (1898)[1]; il quale, per altro, fa partecipi della sua conoscenza intuitiva anche le bestie; distingue in essa un lato formale (l'intuizione), e un contenuto o lato materiale (la conoscenza); e considera come appartenenti alla conoscenza intuitiva il commercio ordinario degli uomini tra loro, i giochi e l'arte; ossia, non attiene in nessun modo la promessa del titolo.

Eclettismo. B. Bosanquet.

A conciliare in qualche modo contenuto e forma nell'unità dell'espressione, si è travagliato lo storico inglese dell'Estetica, il Bosanquet (1892). Egli pone a fondamento della sua storia questa definizione: « il Bello è ciò che ha espressività caratteristica o individuale per la percezione sensibile o per l'immaginazione, soggetta alle condizioni della generale o astratta espressività per lo stesso mezzo ». « Il tormento della vera Estetica (osserva in altro luogo) è nel mostrare come la combinazione di forme decorative nelle rappresentazioni caratteristiche, per una intensificazione del carattere essenziale immanente in esse fin dal principio, le assoggetti a un significato centrale, che sta alla loro complessa combinazione come il loro astratto significato sta a ciascuna di esse isolatamente »[2]. Ma il problema, formolato nel modo che viene suggerito dall'antitesi tra le due scuole contenutistica e formalistica dell'Estetica tedesca, diventa, a quel che ci sembra, insolubile.

Estetica dell' espressione. Stato presente.

In Italia, il De Sanctis non formò una scuola di scienza estetica. Il pensiero di lui fu presto frainteso e ammiserito da coloro che pretesero di correggerlo, e tornarono alle viete concezioni dell'arte, consistente un po' nel contenuto e un po' nella forma. Soltanto nell'ultimo decennio, è ri-

---

[1] Willi Nef, *Die Æsthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis*, Lipsia, 1898.

[2] *A History of Æsthetics*, pp. 4-6, 372, 391, 447, 458, 466.

cominciata la feconda indagine circa la natura dell'arte; indagine, che ha prèso le mosse dalle questioni sulla natura della storia [1], e dalla pubblicazione delle opere postume del De Sanctis [2]. La stessa tesi della natura della storia, e del suo carattere affatto diverso da quello della scienza, è stata ripresa in Germania, senza, per altro, che sia stata messa in esatta connessione col problema estetico [3]. Questi lavori e discussioni, e il risveglio di una Linguistica pregna di filosofia per opera del Paul e di altri, costituiscono, a nostro parere, un ambiente terrestre ben piú favorevole allo svolgimento scientifico dell'Estetica, che non le stelle del misticismo metafisico e le stalle del positivismo e sensualismo.

---

[1] B. Croce, *La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte*, 1893 (2.ª ediz., col titolo: *Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell'Arte*, Roma, 1896); P. R. Trojano, *La Storia come scienza sociale*, vol. I, Napoli, 1897; Gio. Gentile, *Il concetto della Storia* (in *Studi storici* del Crivellucci, 1889). Si veda anche F. de Sarlo, *Il problema estetico*, in *Saggi di filosofia*, vol. II, Torino, 1897; e poi, del medesimo autore: *I dati dell'esperienza psichica*, Firenze, 1908, nel capitolo di conclusione.

[2] *La letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di B. Croce, Napoli, 1896, e *Scritti varî*, ed. Croce, ivi, 1898, 2 voll.

[3] H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Friburgo i. B., 1896-1902.

XIX

Sguardo alla storia di alcune dottrine particolari

Siamo giunti al termine della nostra storia. E, avendo passati in rassegna i travagli e i dubbî, attraverso i quali si pervenne alla scoperta del concetto estetico; le vicende di oblio, e poi di reviviscenza e di rinnovata scoperta, cui andò sottomesso; le varie oscillazioni e manchevolezze nel determinarlo esattamente; e il risorgere trionfale e invadente di vecchi errori, che parevano superati; possiamo ora concludere, senz'aver l'aria di asserire cosa arrischiata, che di Estetica propriamente detta, anche negli ultimi due secoli d'intensificazione di tali ricerche, se n'è avuta ben poca. Rari ingegni hanno colpito il punto giusto, e l'hanno sostenuto con energia, con conseguenza, con pienezza di coscienza. Di certo, altre affermazioni vere, che si riconducono al medesimo punto giusto, si potrebbero raccogliere in copia dagli scrittori non filosofi, dai critici d'arte e dagli artisti, dall'opinione comune, e perfino dai proverbî; mercé le quali quei pochi filosofi apparirebbero non piú isolati, anzi in numerosa compagnia, e in perfetto accordo con la volontà popolare, col buon senso universale. Ma, se, come disse lo Schiller, il ritmo della filosofia è, per l'appunto, allontanarsi dall'opinione comune per ritornarvi con migliori forze, è anche evidente che allon-

Risultato della storia dell'Estetica.

tanarsi è necessario; e, nell'allontanarsi, consiste il processo della scienza, cioè tutta la scienza. Nel percorrere questo faticoso processo, ebbero luogo, in Estetica, quegli errori, che furono insieme aberrazioni dalla verità e conati di elevarsi a essa: tali l'edonismo dei sofisti e retori dell'antichità, dei sensualisti del Settecento e della seconda metà dell'Ottocento; l'edonismo moralistico di Aristofane, degli stoici, degli eclettici romani, degli scrittori medievali e dei trattatisti del Rinascimento; l'edonismo ascetico e conseguente di Platone e dei Padri della chiesa, e di qualche rigorista medievale, o anche modernissimo: tale, infine, il misticismo estetico, comparso per la prima volta con Plotino e risorto di tratto in tratto, fino ai suoi ultimi e maggiori trionfi nel periodo classico della filosofia germanica. Tra questi indirizzi variamente erronei, solcanti per ogni parte il campo del pensiero, è quasi tenue aureo rivoletto quello formato dall'acuto empirismo di Aristotele, dalla possente penetrazione del Vico, dalle analisi dello Schleiermacher, dell'Humboldt, del De Sanctis, e degli altri, che rispondono con minor voce. Questa serie di pensatori basta perché si debba riconoscere che la scienza estetica non è piú da scoprire; ma l'essere cosí pochi, e spesso mal valutati, ignorati, contrastati, mena, insieme, a concludere: ch'essa è ancora agli inizî.

Storia della scienza, e storia della critica scientifica degli errori particolari.

La nascita di una scienza è come la nascita di un essere vivo: il suo sviluppo ulteriore consiste, come ogni vita, nel lottare contro le difficoltà e gli errori, generali e particolari, che da ogni lato l'insidiano. Le forme degli errori sono svariatissime, ed essi si mescolano tra loro e con la verità in complicazioni svariatissime: estirpato uno, ne sorge un altro; e quelli già estirpati risorgono di tratto in tratto, sebbene non mai con le medesime sembianze. Onde la perenne necessità della critica scientifica, e l'impossibilità che una scienza si riposi come qualcosa di com-

piuto e definitivo, di non piú discusso. Degli errori, che si potrebbero dire generali, negazioni del concetto stesso dell'arte, si è già fatta menzione via via, nel corso di questa Storia; dalla quale si sarà potuto ricavare che non sempre all'affermazione ingenua del vero si è accompagnata una larga ricognizione del terreno avversario. Passando ora agli errori cosí detti particolari, è chiaro che essi, se si sciolgono gl'ibridi miscugli e si superano le forme immaginose onde sono rivestiti, si riducono soltanto a tre capi, secondo i quali sono stati già criticati nella parte teorica di questo lavoro. Possono, cioè, essere errori: a) contro la qualità caratteristica del fatto estetico; b) contro quella specifica; c) contro quella generica; contradizioni ai caratteri di intuizione, di contemplazione teoretica, e di attività spirituale, che costituiscono il fatto estetico. Tra gli errori di queste varie categorie indicheremo brevemente la storia di quelli, che hanno avuto maggiore importanza, o che ancora persistono. A passarli tutti in rassegna, si andrebbe all'infinito. Piú che una storia, dunque, il nostro sarà un saggio di storia, bastevole a mostrare che, anche nella critica degli errori particolari, la scienza estetica è agli inizî. Ché, se, di quegli errori, alcuni sono in decadenza, o quasi dimenticati, non si può dire che sieno morti o morituri di morte legale, cioè di critica scientificamente condotta. Dimenticare, o respingere istintivamente, non è negare scientificamente.

1

La Rettorica o teoria della forma ornata

E, procedendo per ordine d'importanza, in tale rassegna non si può non dare il primo posto alla teoria della Rettorica, ossia della Forma ornata.

La Rettorica in senso antico.

Ma non sarà inopportuno, anzitutto, notare che ciò che, nei tempi moderni, è stato chiamato « Rettorica », vale a dire la dottrina della forma ornata, contiene qualcosa di più, e molto di meno, rispetto a quel che gli antichi intendevano con la medesima parola. La Rettorica, nel significato moderno, è principalmente una teoria dell'elocuzione; ma l'elocuzione (λέξις, φράσις, ἑρμήνεια, *elocutio*) costituiva una soltanto, e neppure la prima, delle sezioni della Rettorica antica. La quale consisteva, invece, complessivamente considerata, in un manuale o prontuario per gli avvocati e per gli uomini politici; concerneva, prima, i due e, poi, i tre generi: giudiziale, deliberativo e dimostrativo; e dava consigli e forniva modelli a coloro che volessero produrre determinati effetti per mezzo della parola. La definizione dei primi retori siciliani, degli scolari di Empedocle (Corax, Tisias, Gorgia), degl'inventori di codesta disciplina, resta sempre la più esatta: la Rettorica è operatrice di persuasione (πειθοῦς δημιουργός). Si trattava di esporre, in essa, i modi, pei quali si può, per mezzo della parola, indurre altrui in una data credenza, in un dato stato d'animo; onde il « rendere forte la parte

debole » (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), l' « accrescere e il diminuire, secondo l'occorrenza » (*eloquentia in augendo minuendoque consistit*), il mónito di Gorgia di « volger la cosa a riso, se l'avversario la prende sul serio, e di prenderla sul serio, se la volge a riso » [1]; e simili accorgimenti, diventati famosi. Chi fa ciò, non è soltanto uomo estetico, che dica bellamente quanto ha da dire; è anche, e sopratutto, uomo pratico, mirante a un fine pratico. In quanto tale, non può sottrarsi alla responsabilità morale di ciò che fa; e qui si annoda la polemica platonica contro la Rettorica, cioè contro i ben parlanti ciarlatani politici e contro gli avvocati e giornalisti senza coscienza. E Platone non aveva torto a condannare la Rettorica (allorché è disgiunta dal fine buono), quale arte biasimevole e spregevole, diretta a adulare le passioni; cucina che rovina lo stomaco o belletto che guasta il volto. Ma, anche se la teoria della Rettorica si fosse conciliata con l'Etica, diventando una vera guida dell'anima (ψυχαγωγία τις διὰ τῶν λόγων); anche se la critica di Platone si fosse riferita solo all'abuso di essa (di tutto si può abusare, osservava Aristotele, tranne che della virtú); anche se la Rettorica fosse stata purificata, facendo uscire l'oratore, come Cicerone voleva, *non ex rhetorum officinis sed ex academiæ spatiis* [2], e imponendogli, con Quintiliano, di essere *vir bonus dicendi peritus* [3]; restava sempre vero ch'essa non poteva costituire scienza regolare, essendo formata da una congerie di cognizioni d'indole disparata. Tali erano le descrizioni degli affetti e passioni, i ragguagli sulle istituzioni politiche e giuridiche, le teorie del sillogismo abbreviato o entimema, della prova che versa sui probabili, dell'espo-

Critiche dal punto di vista morale.

Congerie senza sistema.

---

[1] Pel detto di Gorgia, ARISTOT., *Rhet.*, III, c. 18.

[2] CICERO, *Orat. ad Brut.*, introd.

[3] QUINTIL., *Inst. orat.*, XII, c. 1.

sizione pedagogica e popolare, dell'elocuzione letteraria, della declamazione e mimica, della mnemonica, e così via.

Vicende di essa nel Medioevo e nel Rinascimento.

Questo vario contenuto, quest'antica Rettorica, che raggiunse la sua piú alta fioritura in Ermagora di Temnos (2.° sec. a. C.), si venne assottigliando via via, decadendo il mondo antico e mutando le condizioni politiche. Non ci è dato qui proseguirne le vicende nel Medioevo e la parziale sostituzione ch'ebbe nei formularî e nelle *Artes dictandi* (come, poi, nei trattati circa l'arte del predicare); né riferire le osservazioni di scrittori, quali il Patrizio e il Tassoni, circa le cause per cui era divenuta quasi straniera al mondo del loro tempo [1]. Tale storia meriterebbe di essere narrata; ma qui non trova luogo. Mentre le condizioni di fatto corrodevano d'ogni parte quel miscuglio di cognizioni, Luigi Vives, Pietro Ramus, il Patrizio stesso, presero a criticarlo dal punto di vista della sistematica delle scienze.

Critiche del Vives, Ramus e Patrizio.

Il Vives metteva vivacemente in rilievo il confusionismo degli antichi trattatisti, che abbracciavano *omnia*, e congiungevano elocuzione e morale, imponendo all'oratore l'obbligo del *vir bonus*. Delle cinque parti dell'antica Rettorica, egli ne respingeva quattro, come estranee: la memoria, ch'è necessaria a tutte le arti; l'invenzione, ch'è materia di ciascun'arte in particolare; la recita, ch'è parte estrinseca; la disposizione, che spetta all'invenzione; e riteneva, quindi, la sola elocuzione, la quale tratta non del *quid dicendum*, ma del *quemadmodum*, estendendola non solo ai tre generi, ma anche alla storia, all'apologo, alle epistole, alle novelle, alla poesia [2]. Di questa estensione si ha ap-

---

[1] Fran. Patrizio, *Della Rhetorica*, dieci dialoghi, Venezia, 1562, dial. 7; Tassoni, *Pensieri diversi*, libro X, c. 15.

[2] *De causis corruptarum artium*, 1531, libro IV; *De ratione dicendi*, 1538.

pena qualche debole precedente nell'antichità; in qualche retore, il quale, timidamente, include nella Rettorica per l'appunto il γένος ἱστορικόν e l'ἐπιστολικόν, o, sollevando opposizioni, le questioni infinite, ch'erano quelle meramente teoriche e senza rapporto con casi pratici, come a dire il genere scientifico o filosofico[1]: gli altri avevano giudicato, con Cicerone[2], che, quando si è data l'arte della cosa piú difficile, dell'eloquenza giudiziaria, il resto è facile, è un gioco (*ludus est homini non hebeti....*). — Il Ramus, e il suo scolaro Omer Talon, rimproverando ad Aristotele, Cicerone e Quintiliano la confusione tra Dialettica e Rettorica, assegnavano alla prima l'invenzione e la disposizione, lasciando, come il Vives, alla Rettorica, convenientemente intesa, la sola elocuzione[3]. Il Patrizio, invece, negava all'una e all'altra carattere di scienza, e le riconosceva come semplici « facultà », che non hanno materia particolare (quindi, neanche i tre generi), e differiscono tra loro solamente in ciò: che la Dialettica si fa per dialogo e versa sul necessario, laddove la Rettorica si fa con parlare disteso e tende a persuadere circa l'opinabile. Anche il Patrizio, per altro, notava che del « parlar congiunto » si servono tutti, storici, poeti, filosofi, non meno dell'oratore; venendo, per tal modo, alla medesima conseguenza del Vives, e, cioè, a isolare, dalla Rettorica, la teoria dell'elocuzione[4].

Sopravvivenze nei tempi moderni.

Ciò nonostante, il corpo di dottrine rettoriche continuò a vivere tenacemente nelle scuole. Il Patrizio fu trascurato; il Ramus e il Vives, se ebbero qualche seguace (quali Francesco Sanchez e il Keckermann), di solito valsero sol-

---

[1] Cicer., *De orat.*, I, cc. 10-11; Quintil., *Inst. orat.*, III, c. 5.

[2] *De orat.*, II, cc. 16-7.

[3] P. Ramus, *Instit. dialecticæ*, 1548; *Scholæ in artes liberales*, 1555, ecc.; Talæus, *Instit. orator.*, 1545.

[4] *Della Rhetorica*, dial. 10, e passim.

tanto a suscitare lo sdegno dei tradizionalisti. Perfino i filosofi rispettarono la Rettorica: il Campanella, nella sua filosofia razionale, la definiva: « *quodammodo Magiæ portiuncula, quæ affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quæcumque vult sequenda vel fugienda* »[1]. Il Baumgarten ne desumeva la partizione della sua Estetica in un'Euristica, una Metodologia e una Semiotica (invenzione, disposizione, elocuzione), passata tale quale nel Meier. E quest'ultimo scriveva, tra i tanti suoi, un libercolo sulla *Dottrina teoretica della commozione degli affetti*[2], da lui considerata quale introduzione psicologica alla dottrina estetica. D'altra parte, Emanuele Kant, nella *Critica del giudizio*, notava che l'eloquenza, quale *ars oratoria*, e, cioè, arte di persuadere mediante la bella apparenza, e forma di dialettica, è da distinguere dal bel parlare (*Wohlredenheit*); e che l'arte oratoria, adoperando pei proprî fini le debolezze degli uomini, « non è degna di alcuna stima » (*gar keiner Achtung würdig*)[3]. Ma, nelle scuole, essa perdurò in molte compilazioni, tra le quali è assai noto il volumetto del padre Domenico de Colonia (gesuita francese, che visse tra la fine del secolo XVII e il principio del seguente), adoperato ancora fino a pochi decennî addietro. Anche oggi, nelle cosí dette Istituzioni di letteratura, sono sopravvivenze della Rettorica antica, specie nei capitoli sul genere oratorio; e anche oggi si compongono, benché di rado, manuali di eloquenza giudiziaria o sacra, come quelli dell'Ortloff e del Whately[4]. Si può dire, tuttavia, che la Rettorica, nel

---

[1] *Ration. Philos.*, pars tertia, videlicet *Rhetoricorum* liber unus juxta propria dogmata (Parigi, 1686), c. 8.

[2] *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle, 1744.

[3] *Kritik d. Urtheilskraft*, § 53 e n.

[4] H. F. Ortloff, *Die gerichtliche Redekunst*, Neuwied, 1887; R. Whately, *Elementi di Rettorica*, trad. ital., Pistoia, 1889.

significato antico della parola, sia di fatto sparita dalla sistematica delle scienze. Nessun filosofo ne farebbe piú, come, ai suoi tempi, il Campanella, una speciale sezione della filosofia razionale.

La Rettorica in significato moderno. Teoria della forma letteraria.

Con processo inverso, si venne affermando, nei tempi moderni, e costituendo in corpo dottrinale, la teoria dell'elocuzione e del bel parlare. Ma l'idea di essa, come si è detto, era antica, giacché la troviamo nella sezione dell'elocuzione; e antico del pari ne fu il modo di esplicazione, ossia la dottrina della doppia forma, con l'annesso concetto della forma ornata.

Il concetto dell'ornato.

Questo erroneo concetto di ornamento si dové presentare subito alle menti, non appena si cominciò a fare attenzione alla virtú del parlare, sia nelle recite dei poeti [1], sia nelle lotte oratorie delle pubbliche assemblee. Dové parere che il parlar bene differisse dal parlar male, o il parlare che piaceva piú da quel che piaceva meno, o il parlare grave e solenne dal parlare alla buona e familiare, per un dippiú, per un'aggiunta, che l'abilità personale dell'oratore sapeva ricamare sul canovaccio ordinario. Un indirizzo analogo fu spontaneamente trovato dalla Rettorica sanscrita; e, cosí, senza bisogno di riattaccarsi ai greci, la teoria dell'ornato si ripresenta ancora, di continuo, ai cervelli ingenui, quando si fanno a riflettere per la prima volta sull'argomento, senza sospettarne le pericolose difficoltà. Accanto alla forma nuda (ψιλή), meramente grammaticale, ve n'ha, dunque, un'altra, con un dippiú; e questo dippiú è l'ornamento, il κόσμος. « *Ornatum est* (basta per tutti citare Quintiliano) *quod perspicuo ac probabili plus est* » [2].

Il carattere di aggiunta e di estrinsecità, come proprio dell'ornato, veniva affermato anche nell'analisi che Aristo-

---

[1] Aristot., *Rhet.*, III, c. 1.

[2] Quint., *Instit. orat.*, VIII, c. 3.

tele, il filosofo della Rettorica, dette della regina degli ornati, della metafora. Se da questa si ha vivo piacere, ciò accade perché, accostando termini diversi e facendo scoprire rapporti di specie e generi, essa produce « insegnamento e conoscenza per via del genere » (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους); e, si sa, l'imparare facilmente è cosa dolcissima all'uomo [1]. Alla conoscenza principale la metafora aggiungerebbe, dunque, secondo Aristotele, uno scintillio di minori conoscenze incidentali, quasi a divagazione e sollievo dell'animo.

Classi di ornato.

Dell'ornato si solevano fare molte divisioni e suddivisioni. Aristotele (e già, prima di lui, poco diversamente, Isocrate), classificava gli ornati, che varieggiano la forma chiara e nuda, in provincialismi, traslati ed epiteti, allungamenti, troncamenti e abbreviazioni di vocaboli, e in altre cose che s'allontanano dall'uso comune; aggiungendo a ciò il ritmo e l'armonia. Dei traslati distingueva quattro classi, dal genere alla specie, dalla specie al genere, dalla specie alla specie, e per proporzione [2]. Dopo Aristotele, all'elocuzione rivolsero i loro studî specialmente Teofrasto e Demetrio Falereo. La classificazione dell'ornato si venne, per opera dei retori posteriori, solidificando nella bipartizione di tropi e figure (schemi); e di queste in figure di parola (σχήματα τῆς λέξεως) e figure di pensiero (τῆς διανοίας); e delle figure di parola in grammaticali e rettoriche, e di quelle di pensiero in patetiche ed etiche. Dei soli traslati si enumeravano, a dir poco, quattordici forme: metafora, sineddoche, metonimia, antonomasia, onomatopeia, catacresi, metalepsi, epiteto, allegoria, enigma, ironia, perifrasi, iperbato e iperbole; ciascuna con sottospecie, e a fronte il vizio opposto. Le

---

[1] *Rhet.*, III, c. 10.

[2] *Poet.*, cc. 19-22; cfr. *Rhet.*, III, cc. 2, 10.

figure di parola si contavano, su per giú, in una ventina (ripetizione, anafora, antistrofe, climax, asindeto, assonanza, ecc.); e, in altrettante, quelle di pensiero (interrogazione, prosopopea, etiopeia, ipotiposi, commozione, simulazione, esclamazione, apostrofe, reticenza, ecc.). Tutte divisioni, le quali, se avevano talora valore empirico di aiuto alla memoria, per fissare certe serie di forme letterarie, erano poi, scientificamente, affatto cervellotiche. Accade, anzi, che alcune classi di ornato ora si vedano collocate fra i tropi, ora tra le figure, e ora tra le figure di parola, ora tra quelle di pensiero, senza che di ciò si possa mai dare altra ragione fuori del capriccio del retore, che cosí ordina e dispone. Come si sa, tra gli scopi cui possono adempiere le categorie rettoriche, è quello d'indicare la divergenza di una espressione da un'altra, arbitrariamente posta come propria[1]. Donde le classiche definizioni della metafora: « *verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio* »; e della figura: « *conformatio quædam orationis remota a comuni et primum se offerenti ratione* »[2].

Il concetto del conveniente.

Contro la teoria dell'ornato, ossia della doppia forma, non si levò, che si sappia, alcuna ribellione nell'antichità. Si ode talvolta proclamare: *Ipsæ res verba rapiunt* — *Pectus est quod disertos facit et vis mentis* — *Rem tene, verba sequentur* — *Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem* — *Nulla est verborum nisi rei cohærentium virtus*. Ma queste proposizioni, che s'incontrano, qua e là, nelle pagine di Cicerone, di Quintiliano, di Seneca e di altri scrittori non avevano il significato pregnante, che noi, moderni, saremmo portati a ritrovarvi. Erano, sí, contradizione alla teoria dell'ornato; ma contradizione non avvertita, e, perciò,

---

[1] *Teoria*, p. 79.

[2] Quint., *Instit. orat.*, VIII, c. 6; IX, c. 1.

inefficace; proteste del buon senso, che non distruggevano la fallace dottrina delle scuole. La quale, poi, era anche protetta da un congegno prudenziale, da una valvola di sicurezza, impedente all'assurdità di scoppiare chiara e aperta. — Se l'ornato era un *plus*, in quale misura conveniva usarne? Se esso dava piacere, non era da concludere che, usandone molto, si avrebbe piacere grande; usandone strabocchevolmente, piacere strabocchevole? — Qui il pericolo; e i retori corsero istintivamente al riparo, impugnando a difesa l'arme del « conveniente » (πρέπον). Dell'ornato è da usare né troppo né poco; *in medio virtus*; tanto che sia conveniente (ἀλλὰ πρέπον); mescerne nello stile « una certa dose », diceva Aristotele (δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις). L'ornato (ammoniva il medesimo autore) dev'esser condimento e non cibo (ἡδυσμα, οὐκ ἔδεσμα) [1]. Il conveniente era concetto affatto estraneo a quello dell'ornato; era un rivale, un nemico, destinato a sopprimerlo: a che, in fatti, conveniente? all'espressione; ma quel ch'è conveniente all'espressione, non può dirsi ornato e aggiunto estrinseco, essendo, invece, l'espressione stessa. Pure, i retori, compiendo un vero miracolo, fecero stare insieme, in buona compagnia, κόσμος e πρέπον, l'ornato e il conveniente. Solo lo pseudo-Longino, all'osservazione del suo predecessore Cecilio, che non fossero da adoperare piú di due o tre metafore nel medesimo luogo, rispondeva, che bisogna usarle in quei luoghi dove l'affetto (τὰ πάθη) va a guisa di torrente, e porta seco come necessaria (ὡς ἀναγκαῖον) la moltitudine di esse [2].

La teoria dell'ornato nel Medioevo e nel Rinascimento.

Conservata nelle compilazioni della tarda antichità (quali le opere di Donato e di Prisciano e il celebre trattato allegorico di Marciano Capella), e nei compendî di Beda, di

---

[1] Aristot., *Rhet.*, III, c. 2; *Poet.*, c. 22.

[2] *De sublimitate* (in *Rhet. græci*, ed. Spengel, vol. I), § 32.

Rabano Mauro e di altri, la teoria dell'ornato passò al Medioevo; durante il quale la Rettorica, insieme con la Grammatica e la Logica, continuò a comporre il trivio delle scuole. In quel periodo, essa era favorita, in certo modo, dal fatto che gli scrittori letterati si valevano di una lingua morta; onde veniva rafforzata l'opinione che la bella forma fosse, non già cosa spontanea, ma lavoro di trapunto e sopragitto. Nel Rinascimento, rimase prevalente e fu ristudiata sulle migliori fonti classiche: a Cicerone si aggiunsero le *Istituzioni* di Quintiliano e poi la *Rettorica* aristotelica, con tutta la corona dei minori retori latini e greci, tra i quali Ermogene, con le sue celebri *Idee*, prediletto e messo in voga da Giulio Camillo [1].

E anche quegli scrittori, che arditamente criticarono l'organismo della Rettorica antica, risparmiarono la teoria dell'ornato. Certo, il Vives lamentava la « smodata sottigliezza greca », che aveva moltiplicate le distinzioni senza procurare la luce [2]; ma contro l'ornato non pigliava partito con risolutezza. La scuola del Ramus continuò ad assegnare alla Rettorica l' « abbellimento » delle sentenze. Il Patrizio si mostrava scontento degli antichi, i quali non avevano ben definito che cosa fosse l'ornato; ma ammetteva, per altro, ornati e metafore, anzi sette maniere di « parlar congiunto »: narramento, provamento, ampliamento, diminuimento, ornamento col suo contrario, innalzamento e abbassamento [3]. Per la grande estensione e intensificazione della vita e della letteratura nel Cinquecento, sarebbe assai agevole raccogliere affermazioni, proclamanti, come quelle di cui abbiamo dato esempî per l'antichità, la dipen-

---

[1] Giulio Camillo Delminio, *Discorso sopra le Idee di Ermogene* (in *Opere*, Venezia, 1560); e traduz. di Ermogene (Udine, 1594).

[2] *De causis corruptar. artium.*, l. c.

[3] *De la Rhetorica*, dial. 6.

denza assoluta delle parole dalle cose da esprimere; e vivaci effusioni contro i pedanti, e contro le forme pedantesche e comandate del bel parlare. Ma che per ciò? La teoria nell'ornato era sempre nello sfondo, tacitamente ammessa come indiscutibile. « *Escribo como hablo* (dice, p. e., nella sua professione di fede stilistica, Juan de Valdés): *solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero decir, y digolo cuanto más llanamente me es posible, porqué, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación* ». Ma il Valdés scrive anche che il ben parlare consiste « *en que digais lo que quereis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que..... no se pueda quitar ninguna sin ofender à la sentencia, ó al encarescimiento, ó à la elegancia* »[1]. Dove si vede come l'amplificazione e l'eleganza sieno concepite come estrinseche al contenuto, che è la sentenza. — Un raggio di luce rifulge nel Montaigne, il quale, innanzi alle sudate categorie ornamentistiche dei retori, osserva: « *Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie, et aultres tels noms de la Grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent le babil de votre chambrière* »[2]. Cioè, sono tutt'altro che linguaggio remoto dalla *primum se offerenti ratione*.

Riduzioni all'assurdo nel s. XVII.

L'insostenibilità della teoria dell'ornato cominciò a essere avvertita nella decadenza letteraria italiana del Seicento; quando, mutata la produzione letteraria in vacuo gioco di sorprese e florettature, il conveniente, violato in pratica, fu anche abbandonato, o trascurato, in teoria, quale limite arbitrario, imposto al principio fondamentale dell'ornato. Gli oppositori del concettismo

---

[1] *Diálogo de las lenguas* (ediz. di Mayans y Siscar, *Origines de la lengua española*, Madrid, 1873), pp. 115, 119.

[2] *Essais*, I, c. 52 (ed. Garnier, I, 285): cfr. ivi, cc. 10, 25, 39; II, c. 10.

o secentismo (Matteo Pellegrini, l'Orsi e altri) sentivano il difetto della produzione letteraria contemporanea; intravvedevano che la decadenza nasceva dal non essere ormai la letteratura espressione seria di un contenuto; ma restavano imbarazzati dalla logica dei sostenitori del cattivo gusto, i quali mostravano il fatto come pienamente conforme alla teoria letteraria dell'ornato, base comune delle loro discussioni. Invano i primi ricorrevano al « conveniente », al « moderato », al « fuggir l'affettazione », all'ornato che dev'esser « condimento e non cibo », e a tutti gli altri strumenti, bastevoli in tempo di gagliarda produzione e di sicuro gusto estetico, spontanei correttivi delle dottrine inesatte. Gli altri rispondevano che non c'era ragione di non usare molti ornamenti, quando si hanno a propria disposizione; di non fare pompa d'ingegno, potendo farla sterminata [1].

Polemiche intorno alla teoria dell'ornato.

La stessa reazione contro l'abuso dell'ornato, contro i « concetti alla spagnuola e all'italiana » (i cui teorici erano stati il Gracian, in Ispagna, e il Tesauro, in Italia), ebbe luogo in Francia. « ..... *Laissez à l'Italie De tous ces faux brillants l'éclatante folie* »; « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots, pour le dire, arrivent aisément* » [2]. Tra i piú aspri critici del concettismo fu il già ricordato gesuita Bouhours, autore della *Manière de bien penser dans les œuvres d'esprit*. Si polemizzò allora caldamente intorno alle forme rettoriche; e l'Orsi, avversario patriottico del Bouhours in Italia (1703), sostenne che tutti gli ornati ingegnosi riposano sopra un termine medio e si riducono a un sillogismo rettorico, e che l'ingegnosità consiste nel vero che sembra falso, o nel falso che sem-

---

[1] Croce, *I trattatisti italiani del concettismo*, pp. 8-22.

[2] Boileau, *Art poétique*, I, vv. 43-44, 153-154.

bra vero [1]. Quelle polemiche, se, per allora, non produssero gran risultato scientifico, prepararono le menti a maggiore libertà; e, come si è notato altrove [2], non restarono, forse, senza efficacia sul Vico; il quale, nel porre il suo nuovo concetto della fantasia poetica, scorse chiaramente che, con esso, venivano rinnovate da cima a fondo anche le teorie della Rettorica, le figure e tropi, non piú « capricci di piacere », ma « necessità della mente umana » [3].

Il Du Marsais e le metafore.

Le teorie rettoriche dell'ornato erano, invece, serbate gelosamente intatte dal Baumgarten e dal Meier. Ma, in Francia, intanto, vigorosamente le scrollava Cesare Chesneau, signore Du Marsais. Il quale dié fuori, nel 1730, un trattato sui *Tropi* (settima parte di una sua *Grammatica generale* [4]), in cui svolgeva, a proposito delle metafore, la medesima osservazione già fatta dal Montaigne; e forse al Montaigne s'ispirava, benché non ne faccia menzione. Si dice (osservava il Du Marsais) che le figure sieno modi di parlare, giri di espressione, lontani dall'ordinario e dal comune; il che sarebbe come dire: « che il figurato è diverso dal non figurato, e che le figure sono figure, e non già non-figure ». D'altra parte, non è punto esatto che le figure si allontanino dal parlare comune: « niente, anzi, è piú naturale, ordinario e comune di esse. Si fanno piú figure in un giorno di mercato, nella piazza, che in molte giornate di riunioni accademiche ». Non è possibile un discorso, sia pure brevissimo, intessuto soltanto di espressioni non figurate. E il Du Marsais recava esempî di espressioni

---

[1] G. G. Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, ecc., 1703 (ristampa di Modena, 1735, con tutte le polemiche relative).

[2] Si veda sopra, pp. 260-1.

[3] Si veda sopra, pp. 255-6.

[4] *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Parigi, 1730 (*Œuvres* de Du Marsais, Parigi, 1797, vol. I).

ovvie e spontanee, nelle quali la Rettorica non può ricusare di riconoscere figure di apostrofe, di congerie, d'interrogazione, d'ellissi, di prosopopea. « Gli apostoli erano perseguitati e soffrivano pazientemente le persecuzioni. Che cosa è piú naturale della descrizione, che si legge in S. Paolo? *Maledicimur et benedicimus*; *persecutionem patimur et sustinemus*; *blasphemamur et obsecramus*. Eppure, gli apostoli formavano una bella figura d'antitesi: maledire è opposto a benedire, perseguitare a soffrire, bestemmiare a pregare ». Che piú? La parola stessa di figura è figurata, perché metafora. — Ma, dopo tante argute osservazioni, il Du Marsais si confonde anche lui, e finisce col definire le figure: « maniere di parlare diverse dalle altre per una modificazione particolare, per la quale è possibile ridurle ciascuna a una specie a parte, e che le rende o piú vive o piú nobili o piú piacevoli delle maniere di parlare, esprimenti lo stesso contenuto di pensiero senza avere altra modificazione particolare » [1].

Interpetrazioni psicologiche.

Se non che, l'interpetrazione psicologica delle figure, avviamento alla critica estetica di esse, non fu piú, d'allora, intermessa. L'Home, nei suoi *Elementi di critica*, dice di avere dubitato a lungo se la parte della Rettorica, concernente le figure, potesse mai ridursi a principio razionale, ma di avere scoperto, finalmente, che quelle consistono nell'elemento passionale [2]; secondo il quale criterio, si provava ad analizzare la prosopopea, l'apostrofe e l'iperbole. Dal Du Marsais e dall'Home deriva ciò ch'è di buono nelle *Lezioni sulla rettorica e le belle lettere* di Ugo Blair [3], professate nell'Università di Edimburgo

---

[1] *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, P. I, art. 1, cfr. art. 4.

[2] *Elem. of criticism*, III, c. 20.

[3] Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and belles Lettres* (Londra, 1823).

dal 1759 in poi, e che, raccolte in volume, ebbero immensa fortuna in tutte le scuole di Europa, anche in quelle d'Italia, sostituendo vantaggiosamente, con applicazioni di ragione e buon senso (*reason and good sense*), libri assai più grossolani. Il Blair definiva, in genere, le figure: « linguaggio suggerito dall'immaginazione o dalla passione »[1]. Simili idee divulgava, in Francia, il Marmontel, coi suoi *Elementi di letteratura*[2]. In Italia, il Cesarotti alla parte logica, ai termini-cifre delle lingue, contrapponeva la parte rettorica, i termini-figure, e all'eloquenza razionale, quella fantastica[3]. Il Beccaria, per quanto acuto nelle analisi psicologiche, considerava sempre lo stile letterario come « idee o sentimenti accessorî, che si aggiungono ai principali in ogni discorso »; ossia non usciva, neanche lui, dalla distinzione tra una forma intellettuale, destinata a esprimere le idee principali, e una forma letteraria, varieggiante la prima con l'aggiunta d'idee accessorie[4]. Un'interpetrazione dei tropi e delle metafore, simile a quella del Vico, cioè come costituenti il carattere stesso del linguaggio primitivo e della poesia, tentava, in Germania, l'Herder.

Il Romanticismo e la Rettorica. Stato presente.

Il Romanticismo dette il tracollo alla teoria dello stile ornato, che in quel tempo fu gettata, effettivamente, tra i ferri vecchi. Pure, in rigorosi termini teorici, non può dirsi fosse vinta e superata: i principali filosofi dell'Estetica (e non solo il Kant, prigioniero, come si è visto, della teoria meccanica e ornamentale; non solo l'Herbart, il quale di arte sembra che conoscesse semplicemente un po' di mu-

---

[1] *Lectures on Rhetoric and belles Lettres*, lez. 14.

[2] Marmontel, *Éléments de littérat.* (in *Œuvres*, Parigi, 1819), IV, p. 559.

[3] Cesarotti, *Saggio sulla filos. del linguaggio*, P. II.

[4] *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Torino, 1858), c. 1.

sica e molto di rettorica; ma gli stessi filosofi romantici, lo Schelling, il Solger, l'Hegel) conservano le sezioni delle metafore, dei tropi, delle allegorie, accettandole dalla tradizione. Anche il Romanticismo italiano, con a capo il Manzoni, distrusse la fede nelle parole belle ed eleganti, e danneggiò la Rettorica; ma la colpí a morte? Non pare, a giudicare almeno dalla parte non piccola, che ancora le fa il trattatista della scuola per questa materia, Ruggero Bonghi; il quale, nelle *Lettere critiche*, ammette due stili o forme, rispondenti, in fondo, al nudo e all'ornato [1]. Nelle scuole tedesche di filologia ha avuto diffusione qualche teoria stilistica del Gröber, che divide lo stile in logico (oggettivo), e in affettivo (soggettivo) [2]. Questo errore antico si copre di una fraseologia presa a prestito dalla filosofia psicologica della presente moda universitaria; il che non ne cangia la natura. Cosí un trattatista recente chiama, pomposamente, quella dei tropi e figure: « dottrina delle forme dell'appercezione estetica », che sarebbero le quattro categorie (l'antica ricchezza è stremata al meschino numero di quattro) della personificazione, metafora, antitesi e simbolo [3]. Alla metafora il Biese ha consacrato un libro confusionario, dove si desidera una seria analisi estetica di questa categoria [4].

---

[1] R. Bonghi, *Lettere critiche*, 1856 (4.ª ediz., Napoli, 1884), pp. 37, 65-7, 90, 108.

[2] Gustav Gröber, *Grundiss d. romanischen Philologie*, vol. I, pp. 209-250; K. Vossler, *B. Cellinis Stil in seiner Vita, Versuch einer psychol. Stilbetrachtung*, Halle a. S., 1899. Cfr. ora l'autocritica del Vossler, *Positivismus u. Idealismus in der Sprachewissenschaft*, Heidelberg, 1904 (e in ital., Bari, Laterza, 1908).

[3] Ernest Elster, *Principien d. Literaturwissenschaft*, Halle a. S., 1897, vol. I, pp. 359-418.

[4] Biese, *Philosophie des Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893.

La migliore critica scientifica della teoria dell'ornato è, forse, quella che si trova sparsa negli scritti del De Sanctis. il quale, insegnando Rettorica, esponeva invece, com'egli dice, l'Antirettorica [1]. Ma neanche questa critica è fatta da un punto di vista sistematico. La vera critica, a nostro parere, non può trarsi se non negativamente dalla natura stessa dell'attività estetica; la quale non dà luogo a partizioni, non è attività di modo *a* e di modo *b*, e non può esprimere un medesimo contenuto ora in una forma, ora in un'altra. Cosí soltanto si spazza via il doppio mostro della forma nuda, che sarebbe, non si sa come, priva di fantasia, e della forma ornata, che conterrebbe, non si sa come, un dippiú rispetto alla fantasia [2].

---

[1] *La giovinezza di Fr. d. S.*, cc. 23, 25; *Scritti vari*, II, pp. 272-4.
[2] *Teoria*, pp. 77-84.

Il medesimo si dica della teoria dei generi artistici e letterarî, e delle leggi o regole dei varî generi. Nei tempi moderni essa ha seguíto, quasi sempre, le sorti della teoria rettorica; e, benché screditata, non è ancora ben morta.

I generi nell'antichità. Aristotele.

L'antichità, mal distinguendo la storia dalla teoria della letteratura, e mutando i gruppi empiricamente costituiti in concetti scientifici, cominciò a disegnare i contorni dei varî generi letterarî. Della triplice divisione in epica, lirica e drammatica, si trova qualche vestigio già in Platone: alla critica dei singoli generi, e, in particolare, della tragedia, è spesso rivolta la satira di Aristofane [1]. Ma il piú importante e celebre esempio, nell'antichità, di una trattazione intorno a tale argomento, è la dottrina della Tragedia, nel frammento della Poetica aristotelica. Aristotele definiva la tragedia imitazione di un'azione seria e compiuta, avente grandezza, in discorso adorno secondo le varie parti, esposta per azione e non per racconto, e che, mediante la pietà e il terrore, libera, o purifica, da queste passioni [2]; passando poi a determinare minuta-

---

[1] *Respublica*, libro III (394); e si veda E. Müller, *Gesch. d. Th. d. Kunst*, I, pp. 134-206, e II, pp. 288-9 *n*.

[2] *Poet.*, c. 6.

mente le qualità delle sei parti, ch'essa doveva avere, e, in ispecie, della favola e del personaggio tragico. È stato osservato parecchie volte (e già, nel secolo XVI, da Vincenzo Maggio) che Aristotele tratta della natura della poesia e delle forme particolari di questa, senza pretendere di darne precetti. Ma, anche allora, il Piccolomini rispose che « tutte queste cose e altre simili ad altro fine non si mostrano e non si dichiarano acciocché si possa vedere che cosa abbiano da riguardare e da operare i precetti e le leggi loro », come, per fare un martello o una sega, si comincia col dire in che cosa essi consistano [1]. Comunque, l'errore, del quale deve essere fatto qui rappresentante Aristotele, consiste nel tramutare in concetti razionali le astrazioni e partizioni empiriche; errore, per altro, quasi inevitabile agli inizî della riflessione estetica. La Poetica sanscrita vi fu condotta anch'essa; e si occupò a distinguere, p. e., dieci generi drammatici, diciotto secondarî, quarantotto varietà dell'eroe e non sappiamo quante dell'eroina [2].

Nel Medioevo e nel Rinascimento.

Non sembra che, nell'antichità, dopo Aristotele, la dottrina dei generi poetici fosse oggetto di trattazioni particolari. Il Medioevo ebbe proprî trattati di regole, « arti ritmiche » e « ragioni del trovare ». Ed è curioso lo strazio, che dei generi aristotelici si fa nella parafrasi dell'arabo Averroe; il quale, non riuscendo a intendere, per via di analisi razionale, quelle categorie d'origine storica, concepisce la tragedia come arte di lodare, la commedia come arte di biasimare, panegirico la prima e satira la seconda; e crede che la peripezia sia l'antitesi, per cui, nel descrivere una cosa, si comincia dal presentare la cosa contraria [3]. Il Rinascimento, impadronitosi del testo aristo-

---

[1] *Annotazioni*, introd.

[2] Cfr., per la Poetica sanscrita, S. Levi, *Le théâtre indien*, pp. 11-152.

[3] Cfr. Menendez y Pelayo, op. cit., I, I, pp. 126-154 (2.ª ediz.).

telico (e tratto, bisogna aggiungere, dal suo intellettualismo e razionalismo estetici), un po' comentando e stiracchiando, un po' escogitando a nuovo, venne a stabilire una numerosa serie di generi e sottogeneri poetici, rigorosamente definiti, con leggi fisse. E sorsero allora le dispute sul carattere di unità, che deve avere il poema epico o il drammatico; sulla qualità morale, e il grado sociale, dei personaggi che possono entrare nell'uno o nell'altro poema; su ciò che si debba intendere per azione, e se in questa sieno da comprendere le passioni e i pensieri, e se le liriche si debbano escludere dal novero delle poesie vere; se la tragedia debba avere materia storica; se la commedia possa essere scritta in prosa; se la tragedia possa avere lieto fine; se il personaggio tragico possa essere un perfetto galantuomo; quanti e quali episodî sieno da ammettere nel poema, e come essi si leghino con l'azione principale; e cosí via. Gran tormento dava quella misteriosa regola della catarsi, che si trovava scritta in Aristotele; il Segni, ingenuamente, si augurava, che risorgesse il poema tragico nella intera perfezione dello spettacolo, per vedere gli effetti, di cui discorre Aristotele, di quel « purgamento », onde « nasce negli animi tranquillità e nettezza d'ogni perturbatione »[1].

La dottrina delle tre unità.

Tra le molte imprese dei trattatisti del Cinquecento la piú conosciuta è quella che fissò le tre unità, di tempo, luogo e azione, che non si sa poi perché si chiamino a questo modo; quando, tutt'al piú, si potrebbe parlare di brevità di tempo, di angustia di luogo, e di arbitraria limitazione delle azioni a una certa classe di esse. È risaputo che Aristotele parla solamente dell'unità d'azione, e ricorda, come consuetudine teatrale, la circoscrizione del tempo in un giro di sole. Sul quale punto, i critici del

[1] Trad. della *Poetica*, introd.

Cinquecento concessero, secondo gli umori, sei, otto, dodici ore; qualcuno (e fu il Segni) giunse alle ventiquattro, includendo le ore notturne, come piú propizie agli assassinî e alle crudeltà, che si rappresentano nelle tragedie; altri si spinsero perfino alle trentasei o alle quarantotto ore. L'ultima e piú strana unità, quella di luogo, si andò lentamente preparando nel Castelvetro, nel Riccoboni, nello Scaligero, fin tanto che il francese Giovanni de la Taille, nel 1572, la mise terza con le altre, e piú esplicitamente, nel 1598, la formolò Angelo Ingegneri.

La Poetica dei generi e regole. Lo Scaligero.

I trattatisti italiani ebbero diffusione ed efficacia in tutta Europa, e suscitarono i primi tentativi di Poetica colta in Francia, in Ispagna, in Inghilterra, in Germania. Rappresentante di essi tutti, e della loro grande efficacia, può essere considerato Giulio Cesare Scaligero; il quale è stato creduto, con qualche esagerazione, il vero fondatore del pseudoclassicismo alla moderna, del classicismo estetico alla francese, colui che « pose (cosí è stato detto) la prima pietra della Bastiglia classica ». Certo, se non fu né il primo né il solo, contribuí potentemente a redigere « in corpo dottrinale le conseguenze principali della sovranità della Ragione nelle opere letterarie », con le minute distinzioni e classificazioni dei generi, con le barriere insormontabili interposte tra essi, con la diffidenza verso la libera ispirazione e la fantasia [1]. Dallo Scaligero discendono, oltre che Daniele Heinsius, anche il D'Aubignac, il Rapin, il Dacier, e gli altri tiranni della letteratura, e, specie, della scena francese: il Boileau mise in versi eleganti quelle esigenze. Sullo stesso terreno (come è stato giustamente notato) si trova ancora il Lessing; la cui opposizione alle regole dei francesi (opposizione di regole a regole, in cui era stato preceduto da scrittori italiani, p. e. il Calepio

Lessing.

[1] Lintilhac, *Un coup d'État*, ecc., p. 548.

(1732)), non è certo molto radicale. Il Lessing reputava che il Corneille e altri autori avessero malamente interpetrato Aristotele, nelle cui leggi poteva rientrare perfino il teatro shakespeariano[1]. Ma, d'altra parte, egli si oppone recisamente agli abolitori di tutte le regole, a coloro che gridano « genio, genio », e pongono il genio sopra tutte le regole, dicendo che ciò che il genio fa, è regola. Appunto perché il genio è regola, le regole (replicava il Lessing) hanno valore e si possono fissare: negarle, varrebbe limitare il genio ai suoi primi tentativi, quasi l'esempio e l'esercizio non servano a nulla[2]. Con ciò, il Lessing, a dir vero, spostava alquanto la questione; ma, comunque, dalle parole di lui si ricava chiaramente che egli non rifiutava il concetto di leggi intellettuali della poesia.

Transazioni ed estensioni.

Le teorie dei generi e dei loro limiti si potettero sostenere per secoli soltanto a furia d'interpretazioni sottili, di estensioni analogiche, di transazioni piú o meno larvate. I critici italiani del Rinascimento, mentre lavoravano alle loro Poetiche, si trovarono di fronte la poesia cavalleresca, e dovettero accomodarvisi alla meglio, facendola rientrare tra i generi di poemi non previsti dagli antichi (Giraldi Cintio)[3]. Qualche rigorista, tuttavia, non cessò dall'osservare e protestare che i romanzi sono, non già specie di poesia diversa dall'eroica, ma soltanto un « eroico mal composto » (Salviati). E, poiché non si poteva cancellare dalla letteratura italiana il poema dantesco, Jacopo Mazzoni preferí, nella *Difesa di Dante*, correggere, ancora una volta, le categorie della Poetica[4]. Si cominciarono a

---

[1] *Hamburg. Dramat.*, nn. 81, 101-104.

[2] Op. cit., nn. 96, 101-104.

[3] G. B. Giraldi Cintio, *De' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, 1554 (ed. Daelli, 1864).

[4] Jacopo Mazzoni, *Difesa della comedia di Dante*, Cesena, 1587.

comporre farse, e il Cecchi (1585) dichiarava: « La farsa è una terza cosa nova Tra la tragedia e la commedia... »[1]. Sopravvenne il *Pastor fido* del Guarini: non tragedia, non commedia, ma tragicommedia. Apriti cielo! Jason de Nores non riuscí a sussumerlo nei generi dedotti dalla filosofia morale e civile, e condannò l'intruso. Ma il Guarini difese gagliardamente il suo figliuolo diletto come un terzo genere, misto, rispondente alla realtà della vita[2]; e, quantunque un altro rigorista, il Fioretti (Udeno Nisieli), seguitasse a proclamare la tragicommedia « mostro di poesia, tanto enorme e contraffatto che i centauri, gl'ippogrifi, le chimere, appetto a questi, sono parti graziosi e perfetti..., formato ad onta delle muse e a dispregio della poesia, tutto mescolato d'ingredienti per sé stessi discordi, nimici e incomparabili »[3]; chi cacciò piú il delizioso *Pastor fido* dal campo della poesia italiana? Il medesimo accadde per l'*Adone* del Marino, che lo Chapelain aveva definito, non sapendo fare altrimente, « poema della pace », e che, secondo i difensori, era « una nuova forma di poema epico »[4]; e poi, ancora, pel dramma musicale, e per la commedia dell'arte. Il Corneille (il quale aveva avuto a sostenere, pel *Cid*, una vera tempesta scatenatagli addosso dallo Scudéry e dall'Accademia), nei suoi discorsi sulla Tragedia, pur fondandosi su Aristotele, osservava che era necessaria « *quelque modération, quelque favorable interprétation.... pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres* ».

---

[1] G. M. Cecchi, nel prologo della *Romanesca*, 1585.

[2] Cfr., oltre i due *Veratti*, il *Compendio della poesia tragicomica*, Venezia, 1601.

[3] *Proginn. poet.*, Firenze, 1627, III, p. 180.

[4] Cfr. A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, 1898, pp. 162-4.

« *Il est aisé de nous accomoder avec Aristote...* »[1], dice in un altro luogo: ipocrisia letteraria, che ricorda stranamente *les accommodements avec le ciel* della morale di Tartuffe. Nel secolo seguente, ai soliti generi furono aggiunte la tragedia borghese e la commedia commovente, che gli avversarî dissero satiricamente lagrimosa; difesa dal Diderot (e in Germania, dal Gellert e dal Lessing[2]), combattuta, tra gli altri, dal De Chassiron[3]. Lo schematismo prestabilito dei generi continuò, per tal modo, a soffrire imposizioni e a fare brutte figure; ma, in tutte queste traversie, si sforzava di conservare, se non la dignità, almeno qualche potere: come re assoluto, diventato costituzionale per effetto di rivoluzione, e conciliante, alla men peggio, il diritto divino con la volontà della nazione.

Ribellione contro le regole in genere.

Ma le critiche delle regole con le regole, o le transazioni alle quali si era costretti, interessano meno delle voci di ribellione contro tutte le regole, contro la regola in genere; voci che si fanno già sentire, in Italia, nello stesso secolo XVI. Pietro Aretino volgeva in derisione i piú sacri precetti: « Se voi vedessi (dice beffardamente nel prologo di una sua commedia) uscire i personaggi piú di cinque in volta in scena, non ve ne ridete, perché le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbeno i pazzi d'oggidí »[4]. Un filosofo, Giordano Bruno, prendeva risolutamente partito (1585) contro i « regolisti di poesia ». Le regole (egli dice) derivano dalle poesie: « e però tanti

G. Bruno, il Guarini.

---

[1] *Examens*, e *Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités*, ecc.

[2] Gellert, *De comœdia commovente*, 1751; Lessing, *Abhandlungen von den weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754 (in *Werke*, vol. VII).

[3] *Réflexions sur le comique larmoyant*, 1749 (trad. dal Lessing, *Werke*, vol. cit.).

[4] Prologo della *Cortigiana*, 1584.

son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti ». Era questo un individualizzare i generi, e, per conseguenza, un distruggerli affatto. « Or come, dunque (domanda il suo avversario), saranno conosciuti gli veramente poeti? ». « Dal cantar de' versi (risponde il Bruno); con questo, che, cantando, o vegnano a delettare, o vegnano a giovare, o a giovare e delettare insieme »[1]. Allo stesso modo il Guarini, difendendo il *Pastor fido*, affermava (1588), che « il mondo è giudice dei poeti e dà la sentenza inappellabile »[2].

Critici spagnuoli.

La Spagna, forse, fu il paese d'Europa, che più a lungo resistette alle pedanterie dei trattatisti; il paese della libertà critica, dal Vives al Feijóo, ossia dal Cinquecento alla metà del Settecento, quando, decaduto l'antico spirito spagnuolo, fu impiantata colà, per opera del Luzan e di altri, la poetica neoclassica di provenienza italiana e francese[3]. Che le regole mutino coi tempi e con le condizioni di fatto; che la letteratura moderna richieda una Poetica moderna; che lavorare contro le regole stabilite non significhi già lavorare fuori di ogni regola, ossia non sottoporsi a una legge superiore; che la natura debba dare, non ricevere leggi; che le leggi delle unità sieno tanto ridicole, quanto il proibire a un pittore di far entrare un gran paese in un piccolo quadro; che il piacere, il gusto, l'approvazione dei lettori e degli spettatori decidano in ultima analisi; che, nonostante tutte le regole del contrappunto, vero giudice della musica sia l'orecchio: queste e simili affermazioni ricorrono in gran copia nei critici spagnuoli di quel periodo. Uno di essi, Francesco della Barreda (1622), giungeva perfino a compassionare i forti in-

---

[1] *Degli eroici furori*, in *Opere italiane*, ed. Gentile, II, pp. 810-11.

[2] *Il Veratto* (contro Giason de Nores), Ferrara, 1588.

[3] Menendez y Pelayo, op. cit., III, I, pp. 174-5 (1.ª ediz.).

gegni d'Italia, intimiditi e avviliti (*temerosos y acobardados*) per le regole, che li stringevano da ogni lato [1]. E aveva ragione: Torquato Tasso resta, di quell'avvilimento, esempio lamentevole e memorando. Lope de Vega ondeggiava tra l'inosservanza pratica delle regole e l'ossequio teorico, scusando il suo procedere pratico col bisogno di soddisfare il gusto del pubblico, che paga i suoi divertimenti teatrali: « quando scrivo le mie commedie (egli dichiara), chiudo i precettisti sotto sei chiavi, perché non mi rimproverino »; « l'arte dice verità, che il volgo ignorante contradice »; « perdonino i precetti, se siamo indotti a violarli » [2]. Ma un suo contemporaneo e difensore (1616) osservava che, se Lope « *en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de plebe..., dicelo por su natural modestia, y porqué no atribuya la malicia ignorante á arrogancia lo que es política perfeccion* » [3].

Anche Giambattista Marino protestava: « Io pretendo di sapere le regole piú che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo » [4]. E, nel Seicento, l'esempio del dramma spagnuolo e della commedia dell'arte nostrana fece chiamare « antiquarî » i Minturno, i Castelvetro e gli altri rigidi trattatisti del secolo precedente, come si vede in Andrea Perrucci (1699), teorico della commedia improvvisata [5]. Lo G. B. Marino.

---

[1] Menendez y Pelayo, op. cit., III, p. 468 (2.ª ediz.).

[2] *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), ed. Morel Fatio, vv. 40-1, 188-40, 157-8.

[3] Menendez y Pelayo, op. cit., III, p. 459.

[4] Marino, lettera a Girolamo Preti, in *Lettere*, Venezia, 1627, p. 127.

[5] *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, 1699: cfr. pp. 47, 48, 65.

Sforza-Pallavicino criticava gli scrittori delle « discipline del bel parlare », perché « formavano, per lo piú, i loro ammaestramenti anzi con avvertire per isperienza ciò che recasse diletto negli scrittori, che con imparar dalla ragione ciò che dalla natura si conformasse ad alcuni affetti ed istinti, piantati dal Creatore negli animi dei mortali »[1].

G. V. Gravina.

Un cartello di sfida contro i generi fissi è nel *Discorso sull'Endimione* del Gravina (1691), nel quale si biasimano fortemente gli « ambiziosi ed avari precetti » dei retori, e si osserva con arguzia: « Non può uscire alla luce opera alcuna che non sia subito avanti al tribunale dei critici chiamata all'esame, ed interrogata in primo luogo del nome e dell'esser suo: sicché si vede tosto intentata l'azione, che i giureconsulti chiaman pregiudiziale; e si forma in un tratto controversia sopra lo stato di essa, se sia poema, o romanzo, o tragedia, o commedia, o d'altro genere prescritto. E, se quell'opera travia in qualche modo dai precetti...., vogliono tosto che sia bandita e in eterno proscritta. E pure, per quanto scuotano e dilatino i loro aforismi, non potranno comprender mai tutti i varî generi, che il vario e continuo moto dell'umano ingegno può produrre di nuovo. Onde non so perché non si debba tôrre questo indiscreto freno alla grandezza delle nostre immaginazioni, ed aprirle strada da vagare per entro quei grandissimi spazî, nei quali è atta a penetrare ». Lo stesso Gravina esclamava, a proposito del dramma del Guidi, che formava argomento del suo discorso: « Non so se ella sia tragedia, o commedia, o tragicommedia, o altro che i retori si possan sognare. Ella è una rappresentazione dell'amore d'Endimione e di Diana. Se quei vocaboli si stendon tant'oltre, potranno anche accoglier questa nel loro grembo; se tanto non si dilatano, potrassene rintracciare un altro,

[1] *Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, prefaz.

ché diamo a ciascuno la facoltà in cosa che nulla rileva; se non s'incontra vocabolo alcuno, non vogliamo noi, per mancanza di nome, privarci di cosa sí bella »[1]. Tutto ciò è molto moderno; ma non è poi fondato con molta profondità teorica, né seguíto da larga opera di epurazione; tanto che si vide, poi, il Gravina stesso discutere, in un trattato speciale, le regole del genere tragico[2]. Anche Antonio Conti si dichiarò talvolta avverso alle regole, intendendo delle aristoteliche[3]. E, nelle polemiche, che suscitò l'opera dell'Orsi contro il Bouhours, il conte Francesco Montani di Pesaro (1705) scrisse: « Già so che vi son certe regole immutabili, eterne, perché fondate sopra un tale buon senso e sopra una ragione cosí solida e ferma, che avverrà che sussista finché sussistono gli uomini. Ma di queste regole, ch'abbiano, col carattere d'incorruttibili, l'autorità di condursi dietro i nostri spiriti dentro ogni corso di tempo, ve ne sono cosí poche da contarsi col naso, e sarebbe cosa assai piacevole, pare a me, il voler sempre accomodare e dar regola alle nostre nuove opere, con delle vecchie leggi ormai del tutto abrogate ed estinte »[4]. Fr. Montani.

In Francia, al rigorismo del Boileau successe la ribellione del Du Bos; il quale osservava che « gli uomini preferiranno sempre le poesie che commovono a quelle fatte secondo le regole »[5], e simili eresie. Il De la Motte combatteva (1730) le unità di tempo e di luogo, ponendo come piú generale, e superiore anche a quella d'azione, l'unità d'interesse[6]. Anche il Batteux si mostra abbastanza libero Critici del s. XVIII.

---

[1] *Discorso su l'Endimione* (in *Opere italiane*, ed. cit.), II, pp. 15-16.

[2] *Della tragedia*, 1715 (ivi, vol. I).

[3] *Prose e poesie* cit., pref. e *passim*.

[4] In Orsi, *Considerazioni*, ed. cit., II, pp. 8-9.

[5] *Réflexions* cit., sez. 34.

[6] *Discours sur la tragédie*, 1780.

verso le regole. E il Voltaire, che s'oppose al De la Motte, ed ebbe a chiamare le tre unità le « tre grandi leggi del buon senso », aveva manifestato, tuttavia, nel *Saggio sul poema epico*, idee molte ardite; e suoi sono i detti: « *tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux* », e che il genere migliore è « *celui qui est le mieux traité* ». Il Diderot fu, per certi rispetti, un romantico anticipato; e con lui va ricordato Federico Melchiorre Grimm, il quale ne risentiva l'efficacia. In Italia, aura di libertà spira, nel secolo XVIII, col Metastasio, col Bettinelli, col Baretti e col Cesarotti. Il Buonafede, nell'*Epistola della libertà poetica* (1766), notava che, quando gli eruditi « definiscono il poema epico, la commedia, l'ode, tante vorrebbero essere le definizioni, quanti per avventura sono i componimenti e gli autori »[1]. In Germania, i campioni della scuola svizzera polemizzarono pei primi contro le regole, opponendosi al Gottsched e ai seguaci di lui[2]. In Inghilterra, l'Home, tra gli altri, esaminando le definizioni, con le quali varî critici avevano tentato di distinguere il poema epico dalle altre composizioni, osservava: « È non poco divertente il vedere tanti critici profondi alla caccia di ciò che non è tale: essi presuppongono, senza ombra di prova, come certo, che debba esservi un preciso criterio per distinguere la poesia epica da ogni altra specie di composizione. Ma le composizioni letterarie si fondono l'una nell'altra, proprio come i colori; nelle loro tinte forti, è facile distinguerle, ma esse sono poi suscettibili di tante varietà e di tante forme differenti, che non si può mai dire dove una specie termini e cominci un'altra »[3].

---

[1] *Opuscoli* di Agatopisto Cromaziano, Venezia, 1797.

[2] Danzel, *Gottsched*, p. 206 sgg.

[3] *Elements of criticism*, III, pp. 144-5 *n*.

Il Romanticismo e i generi netti. Berchet, V. Hugo.

Il movimento letterario dalla seconda metà del Settecento alla prima dell'Ottocento, dal « periodo del genio » in Germania al Romanticismo tedesco, inglese, francese, italiano e spagnuolo, fu rivolto contro le singole regole a una a una, e contro la regola in generale. Esporre le varie battaglie combattute e gli episodî piú importanti, ricordare i nomi dei capitani sconfitti o vittoriosi, lamentare gli eccessi a cui le schiere dei vincitori si abbandonarono; tutto ciò esce fuori dal nostro quadro. Sulla rovina dei generi netti (« *genres tranchés* »), che Napoleone (romantico nell'arte della guerra e classico nell'arte poetica) prediligeva [1], trionfarono il dramma, il romanzo, e tutti gli altri generi misti: sulla rovina delle tre unità, si stabilí l'unità d'insieme. L'Italia ebbe il suo manifesto contro i generi e le regole nella famosa *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816) del Berchet; cosí come, un po' piú tardi, la Francia, nella prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo (1827). Non si parlò piú di generi, ma di arte. E che cosa è l'unità d'insieme se non l'esigenza stessa dell'arte, ch'è sempre insieme, ch'è sintesi? Che cosa altro è quel principio, introdotto da Augusto Guglielmo Schlegel, e ripetuto dal Manzoni e da altri romantici presso di noi, che la forma dei componimenti deve essere « organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, ... e non dall'improntamento di una stampa esteriore ed estranea »? [2].

Persistenza di essi nelle teorie filosofiche.

Ma si andrebbe gravemente errati, se si credesse che questo superamento empirico fosse conseguenza o causa di un superamento teorico definitivo della dottrina dei generi

---

[1] Vedi il colloquio di Napoleone col Goethe, in Lewes, *The life a. works of Goethe* (trad. ted., Stoccarda, 1888), II, p. 441.

[2] Manzoni, *Epistol.*, I, pp. 855-6: cfr. *Lettera sul Romanticismo*, ivi, pp. 298-299.

e delle regole. Gli stessi scrittori, citati per ultimi, non abbandonano del tutto, in pura teoria, i generi e le regole. Il Berchet ammetteva quattro forme elementari (quattro generi fondamentali) della poesia: lirica, didascalica, epica e drammatica, rivendicando il solo diritto di « unire e confondere insieme in mille modi le forme elementari »[1]. Il Manzoni, in realtà, combatteva le regole, « fondate su fatti speciali e non su principî generali, su l'autorità dei retori e non sul ragionamento »[2]. Perfino il De Sanctis si contentò, in teoria, del concetto, alquanto vago, sebbene vero in fondo, che « le regole piú importanti non son quelle che si accomodano a ogni contenuto, ma son quelle che traggono il loro succo *ex visceribus causæ*, dalle viscere del contenuto »[3]. Spettacolo molto piú divertente di quello che metteva in buon umore l'Home, è vedere le classificazioni dei generi, assunte, nella filosofia tedesca, agli onori della deduzione filosofica; il che accadeva, in parte pel capriccio consueto di quei metafisici, in parte per l'intellettualismo persistente nei loro sistemi estetici, nonostante la proclamata signoria della mistica Idea. Citeremo come esempio due scrittori soli, i quali possono rappresentare gli anelli estremi di una catena: lo Schelling a capo del secolo (1803), e l'Hartmann alla coda (1890). Nella *Filosofia dell'arte* dello Schelling, è una sezione consacrata alla « costruzione dei singoli generi poetici ». Se si dovesse cominciare in ordine storico (dice lo Schelling), l'Epica prenderebbe il primo posto; ma, nell'ordine scientifico, il primo spetta alla Lirica. Infatti, se la poesia è rappresentazione dell'infinito nel finito, la Lirica, in cui prevale la differenza, il finito, il soggetto, ne è il primo momento. Corrisponde alla prima po-

Fed. Schelling.

---

[1] *Lettera di Grisostomo*, in *Opere*, ed. Cusani, p. 227.

[2] *Lettera sul Romanticismo*, ivi, p. 280.

[3] *La giovinezza di F. d. S.*, cc. 26-8.

tenza della serie ideale, alla riflessione, al sapere, alla coscienza; laddove l'Epos corrisponde alla seconda potenza, all'azione [1]. Nell'Epos, genere sommamente oggettivo (in quanto è identità del soggettivo con l'oggettivo), si possono dare due casi: o la soggettività è posta nell'oggetto e l'oggettività nel poeta, ovvero l'oggettività è posta nell'oggetto e la soggettività nel poeta. Dalla prima possibilità nascono l'Elegia e l'Idillio; dalla seconda, la Poesia didascalica [2]. Accanto a queste differenziazioni dell'Epica, lo Schelling pone l'Epos romantico o moderno, cioè la poesia cavalleresca, il romanzo, i tentativi epici di argomento moderno, come la *Luisa* del Voss e l'*Hermann und Dorothee* del Goethe; e, coordinata a esse, la *Comedia* dantesca, « specie epica a sé » (*eine epische Gattung für sich*). Dalla superiore unità della Lirica con l'Epica, della libertà con la necessità, nasce la terza forma, la Drammatica, riunione delle antitesi in una totalità, « suprema incarnazione dell'essenza e dell'in-sé di ogni arte » [3]. — Nella *Filosofia del Bello* dell'Hartmann, la poesia si divide in poesia di declamazione e poesia di lettura. La prima si suddivide in Epica, Lirica e Drammatica; l'Epica, in Epica plastica, o Epica propriamente epica, e pittorica, o Epica lirica; la Lirica in Lirica epica, Lirica lirica, e Lirica drammatica; la Drammatica, in Dramma lirico, Dramma epico e Dramma drammatico. La seconda (*Lesepoesie*) si suddivide in poesia prevalentemente epica, lirica e drammatica, con le partizioni terziarie di commovente, comica, tragica e umoristica, e di poesia « che si legge tutta in una volta », come la novella, o « che si legge a più riprese », come il romanzo [4]. — Senza,

E. v. Hartmann.

I generi nelle scuole.

---

[1] *Philos. d. Kunst*, pp. 639-645.

[2] Op. cit., pp. 657-9.

[3] Op. cit, p. 687.

[4] *Philosophie d. Schönen*, c. 2, sez. 2.

almeno, queste piroette dialettiche e queste sublimi trivialità, le partizioni dei generi viaggiano ancora nei libri d'*Istituzioni letterarie*, scritti da filologi e letterati, nei trattati delle scuole d'Italia, di Francia, di Germania. E psicologi e filosofi seguitano a scrivere dell'Estetica del tragico, del comico, dell'umoristico [1]. È da ricordare, infine, che l'oggettività dei generi letterarî è stata francamente sostenuta da Ferdinando Brunetière, il quale considera la storia letteraria come « evoluzione dei generi » [2]; pregiudizio che, non così francamente esposto né con eguale rigore applicato, infesta molte storie letterarie, anche italiane [3].

D'accordo, nella conclusione, coi piú radicali negatori delle regole e dei generi, noi crediamo, per altro, che la negazione debba essere scientificamente dimostrata; e questa dimostrazione scientifica non sappiamo che sia finora apparsa nella Storia dell'Estetica. In qual modo, a parer nostro, essa si possa tentare, abbiamo già detto nella parte teorica di questo lavoro [4].

---

[1] Si veda, p. e., il Volkelt, *Æsthetik d. Tragischen*, Monaco, 1897; Lipps, *Der Streit über Tragödie*, ecc.

[2] Si vedano di lui gli altri scritti, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Parigi, 1890 e sgg.; e *Manuel de l'histoire de la littér. française*, ivi, 1898.

[3] Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letter.*, pp. 23-5.

[4] *Teoria*, pp. 42-6.

3.

La teoria dei limiti delle arti

A merito singolare e gloria del Lessing si ascrive l'avere egli riconosciuta la peculiarità e i limiti inviolabili di ciascun'arte. Se non che, il merito è, non già in quella teoria, in sé stessa poco sostenibile [1]; ma nell'avere, con quell'errore, iniziata la discussione intorno a un punto assai importante, e fin allora trascurato, della scienza. Dopo qualche accenno del Du Bos e del Batteux, dopo che il terreno era stato preparato da alcuni scritti del Diderot [2] e del Mendelssohn [3], e dalle ampie disquisizioni del Meier e di altri volfiani sui segni naturali e sugli arbitrarî [4]; il Lessing si propose pel primo, direttamente e chiaramente, la questione del valore che ha, in Estetica, la distinzione tra le varie arti. L'antichità, il Medioevo, il Rinascimento avevano enumerate le arti, secondo le dominazioni del linguaggio corrente, e prodotti moltissimi manuali tecnici intorno alle arti maggiori e minori; ma in Aristosseno o

---

[1] *Teoria*, pp. 181-5.

[2] D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 1749; *Lettre sur les sourds et muets*, 1751; *Essai sur la Peinture*, 1765.

[3] M. Mendelssohn, *Briefe über Empfind.*, 1755; *Betrachtungen* cit., 1757.

[4] Chr. Wolff, *Psychol. empirica*, §§ 272-312; Meier, *Anfangsgründe*, §§ 513-528, 708-785; *Betrachtungen*, § 26.

in Vitruvio, in Marchetto da Padova o in Cennino Cennini, in Leonardo da Vinci o in Leon Battista Alberti, nel Palladio o nello Scamozzi, si cercherebbe invano il problema posto dal Lessing: lo spirito di quelle trattazioni tecniche è affatto diverso. Appena qualche germe se ne potrebbe scorgere nelle comparazioni e nelle questioni di precedenza tra poesia e pittura, pittura e scultura, che appaiono in alcuni paragrafi di quei libri (Leonardo parteggiò per la pittura, Michelangelo per la scultura), e che divennero tema prediletto di dissertazioni, trattato anche dal Galilei [1]. Il Lessing fu condotto alla ricerca dall'intento di confutare le strane idee dello Spence circa la stretta unione tra poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, il quale considerava tanto piú eccellente un poema quanto maggior numero di quadri offrisse al pittore. Altra spinta egli ebbe dai paragoni tra pittura e poesia, coi quali venivano giustificate le piú assurde regole della tragedia: l'*Ut pictura poësis*, ch'era stato strumento efficace a ottenere il riconoscimento del carattere non intellettuale della poesia, e a far intravedere la natura comune delle varie arti, si convertiva, in quelle superficiali interpetrazioni, nella difesa dell'arbitrio intellettualistico. Il Lessing, dunque, ragionò cosí: « Se la pittura nelle sue imitazioni si vale proprio di mezzi o segni diversi dalla poesia (quella, cioè, di forme e di colori nello spazio, e questa di toni articolati nel tempo), se i segni dovranno certamente avere un facile rapporto con ciò ch'è designato; i segni coesistenti non possono esprimere se non oggetti, o parti di oggetti, coesistenti; ma neppure i segni consecutivi possono esprimere altro che oggetti, o parti di oggetti, consecutivi. Gli oggetti coesistenti tra loro, o le cui parti sieno coesistenti, si chiamano corpi. I corpi, dunque, per le loro qualità visibili,

I limiti delle arti nel Lessing. Arti dello spazio e arti del tempo.

[1] Lettera a Lodovico Cardi da Cigoli, del 26 giugno 1612.

sono i veri oggetti della pittura. Gli oggetti successivamente consecutivi tra loro, o le cui parti sono consecutive, si chiamano, in generale, azioni. Le azioni, dunque, sono l'oggetto conveniente alla poesia ». Di certo, la pittura può rappresentare un'azione, ma solo mediante corpi che vi facciano allusione; e la poesia rappresenta anche corpi, ma solo indicandoli mediante azioni. E, quando il poeta, valendosi del linguaggio, ossia di segni arbitrarî, descrive corpi, è in ciò simile al prosatore; il vero poeta non descrive i corpi se non per gli effetti che producono sull'animo [1]. Ritoccando brevemente in séguito, e ampliando questa distinzione, il Lessing spiegava l'azione o il movimento in pittura come aggiunta, che vi fa la nostra fantasia; tanto vero che gli animali, innanzi a una pittura, non ne sentono se non l'immobilità. Studiava, inoltre, le varie unioni di segni arbitrarî e di segni naturali; come quella della poesia con la musica, in cui la prima è subordinata alla seconda; della musica con la danza, della poesia con la danza, e della musica e poesia con la danza (unione di segni arbitrarî consecutivi udibili con altrettali segni visibili); della pantomima degli antichi (unione di segni consecutivi visibili arbitrarî con segni consecutivi visibili naturali), del linguaggio dei muti (sola arte che si serva di segni arbitrarî consecutivi visibili); e, infine, le unioni imperfette, come quella della pittura con la poesia. Se non ogni uso di linguaggio è poesia, egualmente non ogni uso di segni naturali coesistenti è pittura: anche la pittura ha, come il linguaggio, la sua poesia. E pittori prosaici sono coloro che rappresentano oggetti consecutivi, nonostante il carattere di coesistenza dei loro segni; gli allegoristi, che fanno uso arbitrario dei segni naturali; coloro che pretendono rappresentare l'invisibile, o l'udibile, mediante il

[1] *Laocoonte* (trad. ital. cit.), §§ 16-20.

visibile. Il Lessing, preoccupato della naturalità dei segni, giunge perfino a dichiarare difetto o imperfezione dipingere gli oggetti a dimensioni diminuite rispetto alla loro grandezza naturale. E conclude: « Io stimo che il fine di un'arte debba essere solo quello a cui essa unicamente è atta, e non già quello, che le altre arti possono far bene quanto lei. Trovo in Plutarco un paragone, che dimostra ciò a meraviglia. Chi vuole, ci dice, fendere il legno con la chiave, e aprire le porte con un'ascia, non solo guasta ambedue questi utensili, ma si priva anche dell'utilità dell'uno e dell'altro »[1].

I limiti e classificazioni delle arti nella filosofia posteriore. Herder, Kant.

Su questo principio lessinghiano dei limiti, ossia dell'individualità delle singole arti, lavorarono i filosofi posteriori; i quali, senza far oggetto di discussione il principio in sé stesso, si adoperarono a classificarle e ordinarle in serie. L'Herder, nel frammento sulla *Plastica* (1769)[2], approfondí qua e là le ricerche del Lessing. L'Heydenreich (1790) trattò a lungo dei limiti delle sei arti: musica, danza, arti figurative, giardinaggio, poesia e arte rappresentativa; e criticò il *clavecin oculaire* del padre Castel, consistente in combinazioni di colori, i quali dovevano operare al modo stesso che le serie di toni musicali con l'armonia e la melodia[3]. Il Kant ricorse all'analogia dell'uomo in quanto parla, e classificò le arti secondo la parola, il gesto e il tono; onde arti della parola, arti figurative e arti che offrono un gioco di sensazioni (mimica e coloristica)[4].

Schelling, Solger.

Lo Schelling differenziava l'identità artistica, secondo che

---

[1] *Laocoonte*, append., § 48.

[2] *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, 1778 (ediz. delle Opere scelte dell'Herder, nella coll. *Deutsche Nationallitteratur*, vol. 76, P. III, sez. 2).

[3] *System der Æsthetik*, pp. 154-236.

[4] *Kritik d. Urtheilskr.*, § 51.

fosse infusione dell'infinito nel finito, o del finito nell'infinito, nell'arte ideale o nella reale, nella poesia o nell'arte in senso stretto. Alla serie reale appartengono le arti figurative, Musica, Pittura, Plastica (la quale ultima comprende Architettura, Bassorilievo e Scultura): corrispondono a esse, in quella ideale, le tre forme della poesia, Lirica, Epica e Drammatica [1]. Con metodo simile, il Solger poneva, accanto alla poesia, arte universale, l'arte in senso stretto, che è simbolica (scultura) o allegorica (pittura), e, in entrambi i casi, unità di concetti e corpi: ché, se poi si prende la sola corporeità senza concetto, si ha l'architettura; se il solo concetto senza materia, la musica [2]. Per l'Hegel, la poesia riunisce i due estremi delle arti figurative e della musica [3]. Lo Schopenhauer, come già si è avuto occasione di accennare, disfaceva i limiti consueti delle arti, per rifarli secondo gli ordini delle idee, che vi erano rappresentate [4]. L'Herbart, serbando i due gruppi lessinghiani delle arti simultanee e successive, aggiungeva che le prime sono quelle « che si lasciano scorgere da tutti i lati »; le seconde, quelle « che non permettono l'esplorazione completa, e restano come in penombra ». Il primo gruppo è costituito dall'architettura, dalla plastica, dalla musica di chiesa e dalla poesia classica; il secondo, dal bel giardinaggio, dalla pittura, dalla musica di trattenimento e dalla poesia romantica [5]. Era poi implacabile contro coloro, che in un'arte cercano la perfezione dell'altra, e « tengono la musica per una specie di pittura, la pittura per poesia, la poesia per un'alta

Schopenhauer, Herbart.

---

[1] *Phil. d. Kunst*, pp. 870-1.
[2] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 257-62.
[3] Op. ct., II, p. 222.
[4] Si veda sopra p. 851.
[5] *Einleitung*, § 115, pp. 170-1.

plastica, e la plastica per una specie di filosofia estetica »[1]. Ma, d'altra parte, ammetteva che un'opera d'arte concreta, p. e., un quadro, contenga elementi pittorici, poetici e di altra varia natura, tenuti fermi insieme dall'abilità dell'artista[2]. Il Weisse divideva le arti in tre triadi, costituenti una nonarchia, che doveva ricordare le nove Musé[3]. Lo Zeising faceva una divisione incrociata: in arti figurative (architettura, scultura, pittura), in musicali (musica strumentale, canto, poesia), e in mimiche (danza, mimica del canto, arte rappresentativa); e in macrocosmiche (architettura, musica strumentale, danza), microcosmiche (scultura, canto, mimica del canto), e storiche (pittura, poesia e arte rappresentativa)[4]. Il Vischer le classificava, secondo le tre forme della fantasia (figurativa, sensitiva e poetica), in arti oggettive (architettura, plastica, pittura), arte soggettiva (musica), e arte oggettivo-soggettiva (poesia)[5]. Il Gerber propose di costituire una speciale Arte del linguaggio (*Sprachkunst*), da distinguere così dalla prosa come dalla poesia, e consistente nell'espressione dei semplici movimenti dell'animo; la quale arte veniva a corrispondere alla Plastica, nel seguente schema: Arti dell'occhio, *a.* architettura, *b.* plastica, *c.* pittura; Arti dell'orecchio, *a.* prosa, *b.* arte del linguaggio, *c.* poesia[6].

Weisse, Zeising, Vischer.

Senza menzionare i molti altri sistemi di classificazione, diremo che i due piú recenti sono quelli dello Schasler e dell'Hartmann, scrittori che hanno anche passato in rassegna, assai minutamente, i tentativi dei loro pre-

---

[1] *Schriften z. prakt. Phil.*, in *Werke*, VIII, p. 2.

[2] *Einleitung*, § 110, pp. 164-5.

[3] Cfr. Hartmann, *Dische Æsthetik s. Kant*, pp. 539-40.

[4] *Æsth. Forsch.*, pp. 547-9.

[5] *Æsth.*, §§ 404, 585, 587, 888, ecc.

[6] Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, Bromberg, 1871-74.

decessori. Lo Schasler [1] ordina le arti in due gruppi, adottando il criterio della simultaneità e della successione. Le arti della simultaneità sono l'architettura, la plastica, la pittura: quelle della successione, la musica, la mimica, la poesia. Via via che si percorre questa serie, la simultaneità, dapprima predominante, cede il luogo alla successione; la quale diviene prevalente nel secondo gruppo e sottomette l'altra, senza, per altro, escluderla del tutto. Parallelamente a questa divisione, corre una seconda, desunta dal rapporto tra l'elemento ideale e quello materiale in ciascun'arte, tra il movimento e il riposo. Dall'architettura, ch'è « materialmente la piú pesante, spiritualmente la piú leggiera », si va fino alla poesia, in cui si ha il rapporto inverso. Nascono, per tal modo, curiose analogie tra le arti del primo gruppo e quelle del secondo; all'architettura risponde la musica; alla plastica, la mimica; alla pittura, con le sue tre forme quale pittura di paesaggio, di genere e di storia, la poesia, con le sue tre forme di lirica (e declamazione), epica (e rapsodica), drammatica (e arte rappresentativa). L'Hartmann [2] divide le arti in arti della percezione e in arti della fantasia. Le prime si tripartiscono in arti spaziali o visive (plastica e pittura), in temporali o auditive (musica strumentale, mimica del linguaggio, canto espressivo), e in temporali-spaziali o mimiche (pantomima, danza mimica, arte dell'attore, arte del cantante di opere). Le arti della fantasia hanno una sola specie: la poesia. Restano escluse l'architettura, la decorazione, il giardinaggio, la cosmetica e i generi prosastici, considerati, tutti insieme, come arti non libere. — A paro di questa ricerca intorno alla classificazione delle arti, gli stessi filosofi menano innanzi l'altra

M. Schasler.

Ed. v. Hartmann.

L'arte suprema. R. Wagner.

[1] *Das System der Künste*, 2.ª ediz., Lipsia-Berlino, 1881.

[2] *Phil. d. Sch.*, cc. 9 e 10.

circa l'arte suprema; e chi tale arte ripone nella poesia, chi nella musica, chi nella scultura, e chi, infine, nelle arti combinate, specialmente nell'Opera, secondo la teoria, preannunziata già nel Settecento [1], e poi sostenuta e svolta da Riccardo Wagner [2]. Uno tra gli ultimi agitatori della questione: « se abbiano maggior valore le arti singole o riunite », afferma che le arti singole come tali hanno la loro perfezione, ma che maggiore è quella delle arti riunite, nonostante le transazioni e vicendevoli concessioni imposte dalla riunione; che, tuttavia, le singole, per un altro verso, hanno maggior valore; e che, infine, alla realizzazione del concetto dell'arte sono necessarie e le une e le altre [3]. Grande sforzo di dialettica, per riuscire a conclusione cosí ovvia.

Il Lotze contro le classificazioni.

L'arbitrio, la vacuità, la puerilità di siffatti problemi e classificazioni salta agli occhi; tanto che qualche filosofo non poté non accorgersene. « È difficile dire (scriveva il Lotze) a che e a chi giovino simili tentativi. La conoscenza della natura e delle leggi delle singole arti viene poco aiutata dall'indicazione del posto sistematico, assegnato a ciascuna ». E, osservando che, nella vita e nella realtà, le arti si congiungono variamente, ma non dànno luogo a una serie sistematica, e che, nel mondo del pensiero, si possono escogitare i piú varî ordinamenti; si risolveva, alfine, da sua parte, per uno dei possibili, non perché unico, ma perché piú comodo (*bequem*). Era l'ordinamento, che, cominciando dalla musica, « arte della libera bellezza, determinata solo dalle leggi del suo materiale e non già dalle condizioni imposte da un dato cómpito di finalità o d'imitazione »,

---

[1] P. e., dal Sulzer, *Allg. Theorie*, alla parola: *Oper*.

[2] Richard Wagner, *Oper und Drama*, 1851.

[3] Gustav Engel, *Æsthetik der Tonkunst*, 1884; riass. in Hartmann, *Dtsche Æsth. s. Kant*, pp. 579-80.

proseguiva con l'architettura, la quale non gioca piú liberamente con le forme, ma piega queste a servigio di uno scopo; e via via con la plastica, la pittura, la poesia, lasciando da banda le arti minori, che non possono coordinarsi con le altre, perché incapaci di esprimere con qualche approssimazione la totalità della vita spirituale [1]. Un recente critico francese, il Basch, rincara la dose: « È necessario dimostrare che non esiste un'arte assoluta, differenziatasi poi secondo non si sa quali leggi immanenti? Ciò che esiste, sono le forme d'arte particolari, o, piuttosto, sono gli artisti che hanno cercato di tradurre nel miglior modo, secondo i mezzi materiali di cui disponevano, l'ideale che cantava nell'anima loro. Per giungere a una divisione delle arti, bisogna partire, non già dall'arte in sé, ma dall'artista ». E il Basch adotta la divisione « secondo i tre grandi tipi d'immaginazione, visiva, motrice e uditiva »; e non trascura di dire il suo avviso circa l'arte suprema, che, secondo lui, sarebbe la musica [2].

Ora, per poca simpatia che si abbia verso il sistema estetico dello Schasler, non ci sembra che si possa dare torto all'autore, quando, rimbeccando vivacemente la critica del Lotze, protesta contro il principio d'indifferenza e di comodità che questi invocava, e osserva che « la classificazione delle arti è da considerare come la vera pietra di paragone, la vera misura graduata del valore scientificò di un sistema estetico, giacché in essa tutte le questioni teoriche si concentrano e affollano a ottenere una soluzione concreta » [3]. Il Lotze si è ricordato in mal punto dei suoi studî di naturalista; il principio della comodità, ottimo per gli aggruppamenti approssimativi delle

Contradizioni nel Lotze.

---

[1] Lotze, *Geschichte d. Æsth.*, pp. 458-60; cfr. p. 445.

[2] *Essai critique sur l'Esth. de Kant*, pp. 489-496.

[3] *Das System der Künste*, p. 47.

classificazioni botaniche e zoologiche, è uno scandalo, se introdotto in filosofia. Quale il presupposto, che il Lotze ha comune con lo Schasler e gli altri estetici? Il principio lessinghiano della costanza, dei limiti, della natura peculiare di ciascun'arte. Posto, dunque, che le arti sieno non già concetti empirici, ma concetti estetici precisi, come sottrarsi all'esigenza filosofica di stabilire i rapporti di quei concetti tra loro, di ordinarli in serie, di subordinarli, coordinarli o dedurli? Come c'entra qui la comodità? Lo Schasler, dunque, ha ragione; e, forse, dice bene anche dove afferma che la classificazione delle arti mostra il valore scientifico dei sistemi estetici: appunto per ciò, il sistema dello Schasler dev'essere non buono, perché non buona è, fuori d'ogni dubbio, la classificazione da lui proposta.

Il principio stesso del Lessing conveniva criticare ed eliminare, per togliere la base a tutti quei tentativi irrazionali. Conservare il principio, e rifiutare l'esigenza della classificazione, come fa il Lotze, è una contradizione. Ma chi, fra tanti estetici, ha investigato e riesaminato il fondamento scientifico delle distinzioni enunciate nella svelta ed elegante prosa del Lessing? Chi ha intesa la verità, balenata per un istante ad Aristotele, quando si rifiutava di far consistere la distinzione tra poesia e prosa in un fatto estrinseco, nel metro?[1]. Lo Schleiermacher sembra essere il solo, o dei pochissimi, che abbiano avvertita la difficoltà del problema. Ma il pensiero di lui sull'argomento è perplesso e ondeggiante. Egli si propone di partire dal concetto generale dell'arte per dedurre come necessarie tutte le varie forme di questa. E nell'attività artistica trova due lati, la coscienza oggettiva (*gegenständliche*) e la coscienza immediata (*unmittelbare*). L'arte non sta tutta nell'una o nell'altra: la coscienza immediata, ch'è la rappresenta-

Dubbî nello Schleiermacher.

[1] *Poet.*, c. 1.

zione (*Vorstellung*), dà luogo alla mimica e alla musica; la coscienza oggettiva, ch'è l'immagine (*Bild*), dà luogo alle arti figurative. Ma, nell'analizzare in concreto un quadro, egli trova inseparabili le due coscienze; ed « eccoci giunti (osserva) a qualcosa di affatto opposto: cercando la distinzione, abbiamo trovata l'unità ». E neppure resistente gli sembra la tradizionale partizione in arti simultanee e arti successive: « quando si osservi con esattezza, questa differenza sfuma interamente ». Anche nell'architettura o nel giardinaggio la contemplazione è successiva; e in quelle arti poi, che si dicono successive, come la poesia, ciò che importa è la coesistenza e l'aggruppamento. « La differenza, perciò, considerata da entrambi i lati, è soltanto secondaria; e l'antitesi delle due non significa altro se non che ogni contemplazione, come ogni produttività, è sempre successiva; ma che, nel pensare la relazione dei due lati, innanzi a un'opera d'arte data, l'uno e l'altro ci appaiono indispensabili: il coesistere (*das Zugleichsein*) e l'essere successivamente (*das Successivsein*) ». Altra volta osserva: « La realtà dell'arte come apparenza esterna è condizionata dal modo, fondato sull'organismo fisico e corporale, in cui l'interno si estrinseca: movimenti, forme, parole.... Ciò che vi ha di comune nelle varie arti, non è l'esterno, il quale, anzi, è l'elemento di diversificazione ». Mettendo a riscontro tale osservazione con la netta distinzione da lui fatta tra l'arte e ciò che chiama tecnica, sarebbe agevole dedurre che lo Schleiermacher considerava le partizioni delle arti, le arti singole, come esteticamente inesistenti. Ma egli non fa questa logica illazione, e seguita a oscillare. Anche nella poesia riconosce inseparabile l'elemento soggettivo e quello oggettivo, il musicale e il figurativo. E, d'altra parte, si sforza di dare definizioni e trovare limiti della pittura, della scultura, dell'architettura, e cosí via. Talora, pensa anche a una riunione delle

varie arti, con cui si otterrebbe l'arte completa. Nell'ordinare la materia per le sue lezioni, soleva ripartire le arti in arti di accompagnamento (mimica e musica), arti figurative (architettura, giardinaggio, pittura, scultura), e poesia [1]. Nebuloso, impreciso, contradittorio, qual è in questa parte, lo Schleiermacher ha, tuttavia, il merito, come si è detto, di avere dubitato della fondatezza della teoria lessinghiana, e di essersi almeno domandato con qual diritto vengano, nell'arte, distinte le arti particolari.

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, pp. 11, 122-9, 137, 143, 151, 167, 172, 284-6, 487-8, 508, 685.

4

Altre dottrine particolari

La teoria estetica del Bello di natura.

I. — Lo Schleiermacher negava recisamente l'esistenza di un bello di natura, encomiando l'Hegel per avere sostenuta questa negazione [1]. E, senza ripetere qui che l'Hegel non meritava del tutto la lode, giacché la sua era negazione piuttosto di parole che di fatto, si deve riconoscere l'importanza della tesi posta dallo Schleiermacher, in quanto si rivolgeva contro l'esistenza di un bello oggettivo, naturale, non prodotto dallo spirito umano. La teoria del bello di natura, intesa in significato metafisico, non costituisce, per altro, un errore particolare di scienza estetica; ma è parte integrante di una veduta genericamente ingiustificata e fallace, criticabile con la Metafisica stessa cui si collega, e della quale, a suo luogo, si è accennata la storia [2].

La tesi enunciata dallo Schleiermacher ha, a sua volta, un significato erroneo, in quanto implica l'inconcepibilità di riproduzioni estetiche, suscitate da fatti naturali [3]. A combattere questa tesi, è rivolta l'osservazione di quei fenomeni, che accompagnano la percezione della natura. È noto che lo studio storico del sentimento della natura fu

---

[1] Si veda sopra, p. 394.

[2] Si veda pp. 393-4.

[3] *Teoria*, pp. 113-5.

promosso in particolar modo da Alessandro di Humboldt, con la dissertazione che si legge nel secondo volume del *Cosmos* [1]; genere d'indagini continuato dal Laprade, dal Biese e da altri, ai giorni nostri [2]. Il Vischer, nell'autocritica della sua Estetica, compí il passaggio dalla costruzione metafisica del bello di natura alla interpetrazione psicologica di esso. Egli riconobbe che conveniva abolire la sezione consacrata al Bello di natura nel suo primo sistema estetico, fondendola nella dottrina della fantasia: trattazioni siffatte (egli diceva) non appartengono alla scienza estetica; sono scritture miste di zoologia, di sentimento, di fantasticheria, di umorismo; monografie, sul genere di quelle del poeta G. G. Fischer intorno alla Vita degli uccelli, e del Bratranek, intorno all'Estetica del mondo delle piante [3]. L'Hartmann, erede della vecchia Metafisica, rimprovera al Vischer codesta esclusione; sostenendo che, accanto al bello di fantasia, che l'uomo introduce nelle cose naturali (*hineingelegte Schönheit*), vi ha una bellezza formale e una bellezza sostanziale della natura, derivante dalla realizzazione degli scopi immanenti o delle idee della natura [4]. Ma la via accennata in ultimo dal Vischer è la sola, per la quale si possa correggere la tesi dello Schleiermacher, e mostrare in che significato sia da parlare di un bello (estetico) di natura.

La teoria dei Sensi estetici.

II. — Che vi sieno sensi estetici, sensi superiori, e che il bello si riattacchi non a tutti ma ad alcuni sensi

---

[1] *Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme*, nel *Cosmos*, II.

[2] V. Laprade, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866; e *chez les modernes*, 1867; Alfred Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Kiel, 1882-4; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und in der Neuzeit*, 2.ª ediz., Lipsia, 1892.

[3] *Kritische Gänge*, V, pp. 5-28.

[4] *Dische Æsth. s. Kant*, pp. 217-8: cfr. *Philos. d. Schönen*, lib. II, c. 7.

solamente, è pensiero antichissimo. Si è veduto[1] che già Socrate, nell'*Ippia maggiore*, faceva menzione di questa dottrina, per la quale « il bello è ciò che piace all'udito e alla vista » (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). E, infatti (soggiungeva), come si può negare che ci piacciano, in quanto li vediamo con gli occhi, uomini belli, ornamenti, pitture e figure belle; e, ascoltandoli con l'orecchio, canti belli, e voci, e musica, e discorsi, e conversari? Ma sappiamo anche che Socrate medesimo confutava questa teoria con argomenti validissimi. Oltre la difficoltà nascente dal fatto che esistono cose belle, le quali non vengono da impressioni sensibili dell'occhio e dell'orecchio, e l'altra, che non v'ha ragione di costituire in una classe particolare il diletto di quei due sensi, separandolo dal diletto degli altri, è da tenere in conto l'obiezione, altamente filosofica, che ciò che piace alla vista non piace all'udito, e all'inverso; onde la ragione della bellezza non può essere la visibilità né l'udibilità, ma qualcosa diversa da entrambe e a esse comune (τό κοινὸν τοῦτο)[2].

La questione, forse, non fu piú mai ripresa con tanto acume e serietà, quanta ne appare in questo dialogo platonico. Nel secolo decimottavo, l'Home notava che la bellezza si riferisce alla vista, e che le impressioni degli altri sensi possono essere gradevoli, ma non belle; e distaccava poi i sensi della vista e dell'udito, come superiori, da quelli del tatto, del gusto e dell'odorato, i quali ultimi sono meramente corporali, laddove i primi sono piú raffinati e spirituali. Questi dànno piaceri inferiori agli intellettuali, ma superiori agli organici; piaceri dignitosi, elevati, dolci, moderatamente esilaranti, lontani cosí dalla turbolenza delle passioni come dal languore dell'indolenza;

---

[1] Cfr. sopra, pp. 185.

[2] *Hippias maior*, passim.

e sono destinati a ravvivare e calmare lo spirito[1]. L'Herder, seguendo le suggestioni dei già menzionati lavori del Diderot, e di quelli del Rousseau e del Berkeley, rivendicava l'importanza del senso del tatto, nella plastica. « Il terzo senso (egli dice), il meno investigato e che forse dovrebbe essere investigato pel primo, è il tatto (*das Gefühl*), ch'è stato cacciato tra i sensi grossolani ». A torto, perché, « se il tatto non sa niente di superficie e di colori, la vista poi non sa niente di forme e di configurazioni ». Donde segue che « il tatto non deve essere un senso così grossolano, se esso è propriamente l'organo di ogni sensazione di altri corpi; e ha, dunque, sotto di sé, un vasto regno di concetti fini e complessi. Come la superficie sta al corpo, così, e non meno, la vista si trova rispetto al tatto; ed è soltanto abbreviazione del discorso ordinario asserire che noi vediamo i corpi come le superficie, e credere di vedere con l'occhio ciò che in realtà apprendemmo a poco a poco nella nostra fanciullezza non altrimente che col tatto ». Ogni bellezza di forma, di corpo, è concetto non già visibile, ma palpabile[2]. Dai tre sensi estetici dell'Herder, la vista per la pittura, l'udito per la musica e il tatto per la scultura, tornava ai due soliti l'Hegel; il quale diceva che « la parte sensibile dell'arte si riferisce soltanto ai due sensi teoretici della vista e dell'udito, restando esclusi dal godimento artistico l'odorato, il gusto e il tatto; giacché questi hanno relazione con la materia come tale e con le immediate qualità sensibili di essa: l'odorato col volatilizzarsi materiale, il gusto con la soluzione materiale degli oggetti, e il tatto col caldo, freddo, liscio, e così via. Perciò non possono avere contatto con gli oggetti dell'arte,

---

[1] *Elements of criticism*, introd., e cfr. c. 3.

[2] Herder, *Kritische Wälder* (in *Werke*, ed. cit., IV), pp. 47-58: cfr. la *Kaligone* (ivi, vol. XXII), passim; e il frammento sulla *Plastica*.

i quali debbono mantenersi in una reale indipendenza e non ammettere alcuna relazione meramente sensibile. Il piacevole di questi sensi non è il bello dell'arte »[1].

Ma che la questione non fosse da risolvere così facilmente, ben sentí, al solito, lo Schleiermacher. Egli rifiuta, anzitutto, la distinzione dei sensi in confusi e chiari. Ammette che la superiorità della vista e dell'udito, rispetto agli altri sensi, stia in ciò, che questi ultimi « non sono capaci di alcuna libera attività, sono anzi il massimo della passività; laddove vista e udito sono capaci di un'attività che procede da dentro, e possono produrre forme e toni senza ricevere impressioni esterne ». Occhio e orecchio non sono soltanto mezzi di percezione, giacché, in questo caso, non si darebbero arti visive e auditive; ma sono, anche, funzioni di movimenti volontarî, che riempiono il dominio dei sensi. D'altra parte, lo Schleiermacher crede « che la differenza sia piuttosto di grado e quantità, e che un minimo d'indipendenza convenga riconoscere anche agli altri sensi »[2]. Il Vischer sostiene i due sensi estetici, « organi liberi, e non meno spirituali che sensibili », i quali « non si riferiscono alla composizione materiale dell'oggetto », ma lasciano che « questo sussista come insieme e operi su di loro »[3]. Il Köstlin crede che i sensi inferiori non diano « nulla di intuibile separato da essi, ma siano solamente le nostre modificazioni. Tuttavia, gusto, odorato e tatto non sono privi di ogni importanza estetica, giacché aiutano i sensi superiori: senza tatto, un'immagine non potrebbe rivelarcisi allo sguardo come dura, resistente, forte; senza odorato, certe immagini non ci si presenterebbero mai come sane o fresche »[4].

---

[1] *Vorles üb. Æsth.*, I, pp. 50-1.
[2] Op. cit., p. 92 sgg.
[3] *Æsth.*, I, p. 181. [4] *Æsth.*, pp. 80-8.

Non teniamo conto di quelle opinioni che si connettono con vedute fantastiose o sensualistiche[1]: tutti i sensi sono dai sensualisti accettati nel fatto estetico (= edonistico); e basti ricordare quel « dotto » Kralik, messo in canzonatura dal Tolstoi, e la sua teoria delle cinque arti, del gusto, dell'olfatto, del tatto, dell'udito, della vista[2]. Le poche citazioni, fatte fin qui, bastano a mostrare gl'imbarazzi, in cui la qualifica di « estetico », data al « senso », ha messo i pensatori, costretti o a distinguere in modo assurdo tra un gruppo e l'altro di sensi, o a riconoscere che tutti i sensi sono estetici, e che ogni impressione sensibile ha, in quanto tale, valore estetico. Dai quali imbarazzi non si può uscire se non col proclamare l'impossibilità di congiungere ordini di fatti così disparati; la forma rappresentativa dello spirito, e la concezione di dati organi fisiologici o di una data materia d'impressioni[3].

La teoria dei generi dello stile.

III. — Varietà dell'errore dei generi letterarî fu la teoria dei modi, o forme, o generi dello stile (χαρακτῆρες τῆς φράσεως). L'antichità li determinò di solito in tre: sublime, medio e tenue; tripartizione, che sembra risalga ad Antistene[4]. Talora fu variata in *subtile*, *robustum*, *floridum*, o ampliata in una quadripartizione, o rifatta, con denominazione desunta da fatti storici, in attico, asiatico e rodio. Nel Medioevo, seguitò a circolare la stessa tripartizione, talvolta stranamente interpretata: lo stile sublime (si disse) tratta di re, principi e baroni, esempio l'*Eneide*; il mediocre, di genti di media condizione, esempio le *Geor-*

---

[1] P. e., Grant Allen, *Physiological Æsthetics*, cc. 4 e 5.

[2] Tolstoi, *Qu'est-ce que l'art?*, pp. 19-22. Il Kralik è autore del libro: *Weltschönheit*, Versuch einer allgemeinen Æsthetik, Vienna, 1894.

[3] *Teoria*, pp. 21-23.

[4] Cfr. Volkmann, *Rhet. d. Gr. u. Röm.*, pp. 582-4.

giche; e l'umile, di genti infime, esempio le *Buccoliche*. Le tre forme furono anche chiamate, allora, stile tragico, elegiaco e comico [1]. Tutte le Rettoriche dei tempi moderni conservarono codeste categorie; anche quella del Blair esibisce gli stili diffuso, conciso, nervoso, ardito, piano, elegante, fiorito, e simili. Ora, per fortuna, non ne parla quasi più nessuno: tuttavia, mette conto di ricordare che, nel 1818, l'italiano Melchiorre Delfico, nel libro sul *Bello*, criticava vigorosamente « le tante divisioni degli stili », ossia il pregiudizio « che vi potessero essere tanti stili »; affermando che « lo stile sarà o buono o cattivo », e aggiungendo che esso, per gli artisti, « non può essere un'idea preventiva nel loro spirito », ma « dovrebbe essere una conseguenza dell'idea principale, ossia di quel concepimento che determina l'invenzione e la composizione » [2].

La teoria delle forme grammaticali, o parti del discorso.

IV. — Altra varietà dello stesso errore è, in Linguistica, la teoria delle forme grammaticali o delle parti del discorso [3]. Iniziata già dai sofisti (a Protagora si attribuisce la distinzione dei generi dei nomi); continuata dai filosofi, specie da Aristotele e dagli stoici (il primo conobbe due o tre parti del discorso, gli altri quattro o cinque); essa venne elaborata dai grammatici alessandrini, nella celebre e secolare controversia tra analogisti e anomalisti. Gli analogisti (Aristarco) tendevano a introdurre la Logica nei fatti linguistici, stabilendo regolarità, che dovevano rispondere in qualche modo alla costanza dei fatti logici. Quelli, che loro non sembravano riducibili a forma logica, venivano rifiutati e proclamati deviazione; a indicare le quali si adoperarono i termini di pleonasmo, ellissi, enallage, parallage, metalepsi. La violenza, che gli analogisti

---

[1] Comparetti, *Virgilio nel M. E.*, I, p. 172.

[2] *Nuove ricerche sul Bello*, c. 10.

[3] *Teoria*, pp. 164-5.

facevano al linguaggio vivo e a quello degli scrittori, era tale, che (osserva Quintiliano) fu detto argutamente (*non invenuste*) « altro essere parlar latino, altro parlare secondo grammatica » (*aliud esse latine, aliud grammatice loqui*)[1]. Gli anomalisti rivendicavano, in qualche modo, alla lingua il libero movimento fantastico. Lo stoico Crisippo aveva composto un trattato per dimostrare che una stessa cosa (uno stesso concetto) si esprime con suoni diversi, e un medesimo suono esprime diversi concetti (*similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas*). Era anomalista l'insigne grammatico Apollonio Discolo, il quale rifiutava la metalepsi, gli schemi e gli altri artifizî, onde gli analogisti tentavano spiegare quel che non entrava nei loro quadri; e osservava, che usare una parola per un'altra, una parte del discorso per un'altra, sarebbe non già figura grammaticale, ma sproposito; il quale mal s'apporrebbe a un poeta come Omero. Da questa disputa, dunque, uscí la Grammatica (τέχνη γραμματική), tramandata dall'antichità ai tempi moderni, e considerata giustamente transazione tra gli opposti indirizzi dell'analogismo e dell'anomalismo. Se gli schemi di flessione (κανόνες) rappresentano l'esigenza degli analogisti, la loro varietà rappresenta quella degli anomalisti. Teoria dell'analogia dapprima, la Grammatica finí con l'essere definita: teoria dell'analogia e dell'anomalia (ὁμοίου τε καὶ ἀνομοίου θεωρία). La retta consuetudine, con la quale Varrone pretendeva sciogliere la controversia, è, come accade sempre nelle transazioni, la contradizione organizzata, qualcosa simile all'ornato conveniente della Rettorica, o ai generi con qualche libertà della precettistica letteraria. Se la lingua segue la consuetudine (intendi: la fantasia), non segue la ragione (intendi: la logica); se la ragione,

[1] *Instit. orat.*, I, c. 6.

non la consuetudine. Agli analogisti, i quali pensavano che la logica valesse almeno dentro i singoli generi o sottogeneri, gli anomalisti dimostravano che neanche ciò era esatto. E Varrone doveva confessare che « questa parte era molto difficile » (*hic locus maxime lubricus est*) [1].

Nel Medioevo, la Grammatica venne superstiziosamente venerata; vi furono di quelli che trovarono un'ispirazione divina nelle otto parti del discorso, notando « *octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur* »; o nelle tre persone del verbo, destinate, secondo essi « *ut quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur* » [2]. I grammatici, dal Rinascimento in poi, ripigliando a meditare su tali quistioni, abusarono delle ellissi, dei ripieni, delle licenze, delle anomalie, delle eccezioni. Soltanto nella Linguistica recente si è cominciato a mettere in dubbio il valore delle parti stesse del discorso (Pott, Paul e altri) [3]. Se, ciò nonostante, esse perdurano ancora, bisogna attribuirne la cagione in parte alla grammatica empirica o pratica, e in parte alla venerabile antichità, che ne ha fatto dimenticare l'origine illegittima e torbida, e il trionfo accaduto solo per stanchezza di guerra.

La teoria della Critica estetica.

V. — La tesi della relatività del gusto è forma del sensualismo, che nega il carattere spirituale dell'arte. Essa non apparisce quasi mai presso gli scrittori nel modo ingenuo e categorico, in cui si manifesta nell'adagio: *De gustibus non est disputandum*. E sarebbe, a questo proposito, curioso stabilire quando nacque quell'adagio, e quale fu il suo significato primitivo, e se, con « *gustibus* », s'intendesse

---

[1] Cfr., per tutto ciò, le opere del Lersch e dello Steinthal, che riferiscono i testi più importanti.

[2] Comparetti, *Virgilio nel M. E.*, I, pp. 169-70.

[3] Pott, introd. cit. all'Humboldt; Paul, *Principien d. Sprachgeschichte*, c. 20: « Die Scheidung der Redetheile ».

dapprima alludere alle sole impressioni del palato; certo è, per altro, che, già nel secolo XVII, si trova applicato ai fatti estetici. Ma anche i sensualisti non sapevano rassegnarsi alla relatività totale del gusto, e, avvertiti da un'oscura coscienza della natura superiore dell'arte, andavano in cerca di mezzi termini. Il loro tormentarsi fa veramente compassione. « Vi ha (così il Batteux) un gusto buono e che sia il solo buono? In che consiste? Da che dipende? Viene dall'oggetto, o dal genio che si esercita sopra di esso? Vi sono regole, o non ve ne sono? Del gusto è organo il solo ingegno, o il solo cuore, o tutti e due insieme? Quante questioni sotto questo titolo così noto, tante volte trattato, e non mai chiaramente spiegato! »[1]. L'Home dà, anche lui, spettacolo di codesta perplessità. Dei gusti non si disputa (egli dice); non solo di quelli del palato, ma anche di quelli di tutti gli altri sensi. Ciò sembra ragionevolissimo: eppure, d'altra parte, sembra esagerato. Ma come scalzarne le fondamenta? Come pretendere che a uno non debba piacere ciò che di fatto gli piace? Dunque, sarà vero. Ma no: nessuno, che abbia gusto, vorrà acconciarsi a questa conclusione. Si parla di gusto buono e di gusto cattivo; le critiche, dunque, che si fanno in nome di tale distinzione, sono assurde? Sono, quelle espressioni così frequenti, prive di senso? E l'Home finisce col proclamare l'esistenza di un comune modello di gusto (*standard of taste*), deducendola dalla necessità della convivenza umana, da una « causa finale », come egli dice; giacché, senza uniformità di gusti, chi si affaticherebbe a produrre opere d'arte, edifizî costosi ed eleganti, bei giardini, e altri lavori simili? E accenna anche a una seconda causa finale, cioè al bisogno di riunire nei pubblici spettacoli i cittadini, che le diversità di occupazioni e di classi sociali ten-

---

[1] Batteux, *Les beaux arts*, P. II, p. 54.

dono a dividere e a rendere estranei tra loro. Ma in qual modo si determinerà questo modello di gusto? Altre perplessità. Come, per le regole della morale, non si domandano consigli a selvaggi, ma a uomini della piú perfetta condizione; cosí, pel modello del gusto, occorrerà rivolgersi a quei pochi, occupati in lavori corporali e degradanti, di gusto non corrotto, non ammolliti dalle voluttà, e che, avendo ricevuto buon gusto dalla natura, lo hanno perfezionato con l'educazione e con la pratica della vita. Se poi nascono controversie, bisognerà rivolgersi, per risolverle, ai principî di Critica, stabiliti dallo stesso Home, nel corso del suo libro [1]. Simili contradizioni e circoli viziosi si osservano nel *Saggio sul gusto* di Davide Hume, dove si ricercano invano i caratteri distintivi dell'uomo di gusto, i cui giudizî dovrebbero fare regola; e, pure asserendo che i principî generali del gusto sono uniformi nella natura umana, e ammettendo che non bisogni tener conto delle perversioni e delle ignoranze, si pongono diversità di gusto irriconciliabili, insuperabili e non condannabili (*blameless*) [2].

Ma la critica di questa tesi, come abbiamo dimostrato, non può dedursi dall'altra, che asserisce l'assolutezza del gusto col collocarlo nei concetti intellettuali. Eppure, dal sensualismo non si sapeva uscire se non per cadere in un intellettualismo di questa sorta. Esempî di tal errore possono essere, nel secolo XVIII, il Muratori, uno dei primi a sostenere l'esistenza di una regola del gusto e di un bello universale, di cui la Poetica dà le regole [3]; l'André, il quale diceva essere « il bello in un'opera d'arte non ciò che piace

---

[1] *Elem. of criticism*, III, c. 25.

[2] *Essays, moral, political and literary* (ed. di Londra, 1862), c. 28: « On the standard of taste ».

[3] *Perfetta Poesia*, lib. V, c. 5.

al primo tratto d'immaginazione, per certe disposizioni particolari delle facoltà dell'anima e degli organi del corpo, ma ciò che ha diritto di piacere alla ragione e alla riflessione per la sua propria eccellenza, o per la sua giustezza, e, se si conceda questo termine, pel suo intrinseco gradimento »[1]; il Voltaire, il quale ammetteva un « gusto universale », ch'era poi « intellettuale »[2]; e tanti e tanti altri. Contro l'errore intellettualistico, non meno che contro quello sensualistico, insorse il Kant; se non che, egli, riponendo il bello in un simbolismo della moralità, non riusciva a scoprire l'assolutezza fantastica del gusto[3]. La posteriore filosofia speculativa non dette importanza alla questione.

La soluzione, consistente nel riconoscere che, per giudicare le opere d'arte, convenga mettersi dal punto di vista dell'artista nel momento della produzione, e che giudicare è riprodurre, si venne, per altro, facendo strada a poco a poco, dai principî del secolo XVIII, in cui se ne hanno i primi accenni; p. e., in Italia, nello scritto già citato di Francesco Montani (1705), e in Inghilterra, nel *Saggio sulla critica* di Alessandro Pope. « *A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ* », diceva quest'ultimo[4]. Antonio Conti, qualche anno dopo, riconosceva un lato di vero nella *règle du premier aspect*, consigliata, per giudicare della poesia, dal Terrasson; se non che, credeva tale regola applicabile più facilmente agli scrittori moderni che non agli antichi. « *Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car, comme on connait l'original, c'est à dire les*

---

[1] *Essai sur le Beau*, disc. 8.

[2] *Essai sur le goût*, cit.

[3] Si veda sopra, pp. 819-823.

[4] *Essay on criticism*, 1711, P. II, vv. 283-4.

hommes et les mœurs de son siècle, on peut aisément lui confronter la copie, c'est à dire la poésie qui les imite ». Ma, per giudicare (egli diceva) i poeti antichi, la via doveva essere piú lunga. « *Cette règle du premier aspect n'est presque d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir longtemps réfléchi sur la religion des anciens, sur leurs lois, leurs mœurs, sur leurs manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, sont très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils voulaient peindre la nature et non pas leurs idées* »[1]. Sulla fine del secolo XVIII quella veduta si trova abbastanza sviluppata dall'Heydenreich, il quale scriveva: « Il critico d'arte filosofo deve possedere, egli stesso, genio per l'arte. A questa esigenza la ragione non può rinunziare, come non può accordare al cieco il diritto di giudicare dei colori. Il critico non deve pretendere di poter sentire le attrattive del bello per mezzo di sillogismi (*Vernunftschlüsse*); il bello deve manifestarsi al sentimento con irresistibile evidenza; attratta dal fascino di esso, la ragione non deve avere tempo di perseguire una serie di perché; l'effetto, con l'improvviso delizioso impossessarsi dell'intero essere e sopraffarlo, deve soffocare, sin da principio, ogni domanda intorno all'origine e provenienza. Ma questo stato di fanatica animazione non può durare a lungo; la ragione deve passare al chiaro sentimento di sé stessa. Deve volgere i suoi sguardi allo stato nel quale era durante il godimento del bello, e che ora le rimane nella memoria.... »[2]. Nel periodo romantico, siffatta teoria, sanamente impressionistica, diventò prevalente; e vi

---

[1] Lettera al Maffei, in *Prose e poesie*, II, pp. CXX-CXXI.

[2] *System d. Æsthetik*, pref., pp. XXI-XXV.

aderí poi, in Italia, anche il De Sanctis[1]. Ma una teoria della critica non fu data davvero, perché richiedeva concetti esatti, non solo circa la natura nell'arte, ma anche circa le relazioni tra il fatto estetico e le condizioni storiche di esso[2]. In tempi piú recenti, si è negata perfino la possibilità di una critica estetica, considerandola come veduta meramente individuale e capricciosa, e proclamando, in sua vece, una pretesa critica storica, che meglio si sarebbe detta di estrinseca erudizione e di cattiva ispirazione filosofica, positivistica e materialistica; perché la vera storia della letteratura e dell'arte presuppone la ricostruzione, e quindi il giudizio, dell'opera d'arte. Coloro che hanno voluto reagire contro codesta evirazione erudita, sono, per altro, balzati sovente all'estremo opposto, e, cioè, a una critica dommatica, astratta, intellettualistica o moralistica[3].

La distinzione di gusto e di genio.

VI. — Errore contro il concetto del fatto estetico in quanto attività spirituale è la divisione di gusto e genio[4]. Si è già osservato come, nel Seicento, allorché queste parole acquistarono voga, « gusto » e « genio » o « ingegno » venissero spesso scambiate tra loro o considerate come un sol fatto. Ma altri ammisero una vera diversità, concependo il genio come facoltà produttrice e il gusto come facoltà giudicatrice, o, anche, distinguendo il gusto in sterile e fecondo. Questa terminologia fu usata in Italia dal Muratori[5], e in Germania da Ulrico di König[6]. Il Batteux diceva: « *le goût juge des productions du génie* »[7]. Il Kant

---

1 Tra gli altri luoghi, *Saggi critici*, pp. 355-8.

2 *Teoria*, pp. 142-6.

3 P. e., A. Ricardou, *La critique littéraire*, Parigi, 1896.

4 *Teoria*, pp. 189-140.

5 *Perf. Poesia*, lib. V, c. 5.

6 *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.

7 *Les beaux arts*, P. II, c. 1.

parla di opere difettose, in cui vi ha genio senza gusto, o gusto senza genio, e di altre alle quali il solo gusto è bastevole[1]. Questi concetti sono, in lui, ora distinti come facoltà giudicatrice e facoltà produttrice, ora intesi come differenza graduale di una sola facoltà. In tutti, o quasi tutti, gli scrittori di Estetica è conservata la distinzione tra gusto e genio; la quale poi giunge all'apice nell'Herbart e nella scuola di lui.

Il concetto della Storia artistica e letteraria.

VII. — La teoria evoluzionistica dell'arte apparve, propriamente, sul finire del secolo XVIII. Fu allora che si venne foggiando la partizione di un'arte classica e di un'arte romantica, alla quale, in séguito, con la crescente conoscenza del mondo preellenico, si premise la sezione dell'arte orientale. Intorno alle circostanze di fatto, che accompagnarono il sorgere di quella veduta, siamo bene informati. Il Goethe diceva, nei suoi ultimi anni, all'Eckermann, che i concetti di classico e di romantico erano stati foggiati da lui e dallo Schiller. Egli aveva sostenuto nella poesia la massima del procedere oggettivo, laddove lo Schiller, che inclinava al soggettivismo, per difendere questo, scrisse l'articolo: *Sulla poesia ingenua e sentimentale*; dove, infatti, « ingenua » (*naiv*) vale quel che si disse poi classico, e « sentimentale » (*sentimentalisch*), quel che si disse romantico. « Gli Schlegel s'impadronirono di questa idea e la spinsero oltre, tanto che ora si è sparsa dappertutto, e tutti parlano di classicismo e di romanticismo, cose alle quali cinquant'anni addietro (il Goethe si esprimeva così nel 1831) nessuno pensava »[2]. Lo scritto dello Schiller, in cui è evidente anche l'influenza del Rousseau, ha la data del 1795-6[3]. « I poeti (è detto in esso) sono dappertutto i

---

[1] *Krit. d. Urtheilskr.*, § 48.

[2] Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, sotto il 21 marzo 1831.

[3] *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-6 (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XII).

conservatori della natura. Dove non possono piú essere completamente tali, e hanno sperimentato su loro stessi l'efficacia distruttiva di forme arbitrarie e artificiali o dovuto lottare contro di queste, si presentano come testimoni e vendicatori della natura. I poeti, dunque, o saranno natura, o, perdutala, la cercheranno. Da ciò, due modi affatto diversi di poetare, coi quali l'intero dominio della poesia resta esaurito. Tutti i poeti, che sono veramente poeti, apparterranno, secondo i tempi e le condizioni in cui fioriscono, o alla categoria dei poeti ingenui o a quella dei poeti sentimentali ». Nella poesia sentimentale lo Schiller distingueva tre specie: satirica, elegiaca e idillica; e definiva satirico il poeta, « quando prende per oggetto l'allontanamento dalla natura, e il contrasto della realtà con l'ideale ». Il punto debole di questa divisione è nell'arbitrio di concepire due generi di poesia, laddove le apparizioni della poesia sono sempre individuali e infinite; e, se poi l'un genere è preso come quello della perfezione e l'altro come quello dell'imperfezione, non s'intende come l'imperfetto possa mai essere genere di poesia. Guglielmo di Humboldt obiettò, infatti, all'amico che, se la forma è il proprio dell'arte, non si può ammettere una poesia, come la sentimentale o romantica, in cui la materia preponderi sulla forma; giacché questa sarebbe, non già categoria di arte, ma arte sbagliata [1]. Se non che, bisogna riconoscere che lo Schiller non dette significato storico alla sua partizione; egli dichiara esplicitamente che, quando si serve delle parole « antichi » e « moderni » invece di « ingenui » e « sentimentali », ammette che poeti antichi, nel significato da lui adoperato, sieno anche alcuni moderni e contemporanei; le due specie si possono anzi riunire non solo nello stesso poeta, ma nella stessa opera poetica, come

[1] Cit. in Danzel, *Ges. Aufs.*, pp. 21-2.

(l'esempio è dello Schiller) nel *Werther*[1]. Del significato storico della partizione sono autori principali Federico e Guglielmo Schlegel: Federico, già in uno scritto del 1795, e il fratello, nel celebre corso di lezioni di storia letteraria, che tenne a Berlino nel 1801-4. Ma i due significati si alternarono e mescolarono variamente presso i letterati e i critici letterarî; e ve ne furono aggiunti altri parecchi, in modo che « classici » furono detti, talvolta, i poeti freddi e d'imitazione, e « romantici », gl'ispirati; e « romantico » significò perfino, in alcuni paesi, « reazionario in politica », e in altri, come in Italia, « liberale »; e cosí via. Quando, nel 1815, Federico Schlegel parlava di antiche poesie persiane romantiche; o quando, ai tempi nostri, si è messo in rilievo il romanticismo dei classici greci e latini, o di quelli francesi del secolo di Luigi XIV, si è riportata la parola dal significato storico a quello teorico e classificatorio, datole originariamente dallo Schiller.

Il significato storico fu prevalente nella filosofia speculativa tedesca, che ammetteva una maniera di storia universale da costruirsi a priori. Lo Schelling separava nettamente i due periodi, dell'arte pagana e della cristiana; progressiva la seconda rispetto alla prima, che ne era soltanto grado inferiore[2]. L'Hegel, accogliendo questa partizione, introduceva un regresso finale, perché divideva la storia dell'arte in tre periodi: arte simbolica (orientale), classica (ellenica), e romantica (moderna); e, come l'arte classica si dissolve (secondo lui, e con pensiero suggeritogli dallo Schiller), nella letteratura romana, con l'apparire della satira e di altri generi, che indicano la rottura dell'armonia tra forma e contenuto; cosí l'arte romantica si dissolve con l'umorismo soggettivo degli Ariosto e dei Cer-

---

[1] *Ueb. naive u. sentim. Dich.*, ed. cit., p. 155 *n.*

[2] Si veda sopra, p. 335.

vantes [1]. Nel mondo moderno, l'arte, secondo l'Hegel, era morta; benché non sembri escluso del tutto che, contradicendosi, egli intendesse far seguire poi all'arte romantica un quarto periodo, designato come quello dell'arte moderna. E, infatti, tra i seguaci di lui, il Weisse, rigettando il periodo orientale, poneva, invece, come terzo un periodo moderno, sintesi dell'antico e del medievale [2]; e il Vischer si dichiarava per l'ammissione di un periodo progressivo moderno [3].

Siffatta arbitraria costruzione, che commisurava la storia dell'arte alla stregua, per quanto non confessata, di un concetto astratto, riappare nei libri dei metafisici positivistici, nella forma di una evoluzione dell'arte. Anche lo Spencer vagheggiava una trattazione di questa sorta: nel programma, pubblicato nel 1860, del suo sistema, leggiamo, infatti, che il volume terzo dei *Principî di sociologia* doveva contenere un capitolo sul progresso estetico, « con la graduale differenziazione delle arti belle dalle istituzioni primitive, e tra di loro; con la loro crescente varietà di sviluppo, e col loro progredire nella realtà dell'espressione e nella superiorità del fine ». Non è da rimpiangere che il capitolo, cosí disegnato, non sia stato mai scritto. Dell'idea, che lo Spencer si fa dell'evoluzione dell'arte, abbiamo dato di sopra un saggio, cavato dai *Principî di Psicologia* [4].

Il vivo senso storico dei tempi nostri, e il sano concetto dell'arte diffuso dalla critica, ha dato e dà scarsa importanza alle teorie evoluzionistiche o progressive, che falsificano il libero, originale movimento della storia dell'arte. Notava il Fiedler, e a ragione, che nella storia dell'arte

---

[1] *Vorles. üb. Æsth.*, voll. II e III.

[2] Cfr. von Hartmann, *Dtsche Æsth. s. Kant*, pp. 99-101.

[3] *Æsth.*, parte III.

[4] Si veda p. 449.

non si ha unità e progressione, che i lavori dell'artista sono come tanti frammenti della vita dell'universo [1]. In Italia, di recente, un egregio studioso della storia delle arti figurative, il Venturi, ha tentato di dar voga all'evoluzionismo, e ha esemplificato la teoria con una *Storia della Madonna*, in cui la figurazione della Vergine viene concepita quasi organismo che nasce, cresce, tocca la perfezione, invecchia e muore. Ma altri hanno rivendicato la peculiarità della storia artistica, insofferente di freni e di misure estrinseche, ritraente la sempre varia produzione dello Spirito infinito [2].

Conclusione.

Bastino questi rapidi cenni a mostrare il raggio, piuttosto ristretto, in cui si è mossa finora la critica scientifica degli errori estetici particolari. L'Estetica ha bisogno di essere circondata ed estesa da una vigile e vigorosa letteratura critica, la quale, derivando da essa, ne formi, a sua volta, la salvaguardia e la forza.

---

[1] C. Fiedler, *Ursprung d. künstl. Thätigkeit.*, p. 136 sgg.

[2] Ad. Venturi, *La Madonna*, Milano, 1899: cfr. B. Labanca, in *Rivista polit. e lett.* (Roma), ottobre 1899, e in *Rivista di filos. e pedag.* (Bologna), 1900; e B. Croce, in *Nap. nobiliss.*, rivista di topografia e storia dell'arte, VIII, pp. 161-3, IX, pp. 13-14. Sulla metodica della storia artistica e letteraria, cfr. *Teoria*, pp. 151-8.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

Il piú antico tentativo di una storia dell'Estetica è il libro di J. Koller, menzionato di sopra (p. 282), che lo Zimmermann *(Gesch. d. Æsth.*, pref., p. v) ricorda, dichiarando di non averlo mai potuto vedere per l'estrema rarità di esso. Avendone noi fatto fare ricerche nella R. Biblioteca di Monaco di Baviera per mezzo del carissimo amico Dr. Arturo Farinelli, dell'Univ. d'Innsbruck, lo abbiamo ritrovato e ottenuto in prestito. Il libro ha questo titolo: *Entwurf* | *zur* | *Geschichte und Literatur* | *der Æsthetik*, | *von Baumgarten auf die* | *neueste Zeit.* | Herausgegeben | von | J. Koller. | Regensburg | in der Montag und Weissischen Buchhandlung | 1799; e conta pp. viii-107, in 8° piccolo. Nella prefazione, il Koller espone la sua intenzione di offrire ai giovani, che seguono nelle Università i corsi di Critica del gusto e di Teoria delle belle arti, « un lucido sommario del sorgere e dei successivi progressi di quegli studî »; e avverte che egli tiene conto solamente delle teorie generali, e toglie spesso i suoi giudizî dalle recensioni dei periodici letterarî. L'introduzione (§§ 1-7) tratta delle teorie estetiche dall'antichità fino ai principî del secolo XVIII. « Il nome e la forma di una Teoria generale delle belle arti e Critica del gusto erano ignoti agli antichi; i quali erano impediti a produrre alcunché in questo campo dall'imperfezione della loro teoria etica ». Il § 5 è dedicato agli italiani, pei quali il K. osserva che « hanno prodotto poco nella teoria »; e, infatti, dei libri italiani, menziona soltanto l'*Entusiasmo* del Bettinelli e il libercolo del Jagemann: *Saggio di buon gusto nelle belle arti ove si spiegano gli Elementi dell'Estetica*, di

Fr. Gaud. Jagemann, Reggente agostiniano, In Firenze, MDCCLXXI, Presso Luigi Bastianelli e compagni, di pp. 60 (cfr., intorno a esso, B. Croce, *Var. di st. dell'Est.*, in *Rass. crit. lett. ital.*, VII, pp. 7-10). La sezione della *Storia e letteratura dell'Estetica* comincia con la citazione del noto passo del Bülffinger (« *Vellem existerent*, ecc. »); donde si passa subito al Baumgarten: « L'epoca della teoria prende il suo cominciamento, nessuno può negarlo, dal Baumgarten, cui non si può togliere il merito di avere sostenuto pel primo il pensiero di un'Estetica, fondata su principî di ragione e interamente sviluppata, e di avere tentato di metterla in atto, coi mezzi che la sua filosofia gli offriva ». Menzionato anche il Meier, seguono i titoli, accompagnati da brevi estratti e giudizî, a mo' di bibliografia ragionata, di molti volumi di Estetica, da quelli di C. G. Müller (1759) fino a uno del Ramler (1799); tra i quali se ne menziona anche qualcuno francese e inglese, sotto le date delle rispettive traduzioni tedesche. Uno speciale rilievo è dato al Kant (pp. 64-74), notandosi che, prima dell'apparizione della *Critica del giudizio*, gli estetici erano divisi in scettici, dommatici ed empirici: all'empirismo (si aggiunge) inchinavano le migliori teste della nazione, tanto che lo stesso Kant, « se fosse invitato a dichiarare dalla lettura di quali critici lo svolgimento delle sue idee sia stato maggiormente preparato, certamente riconoscerebbe questo merito agli acuti empiristi d'Inghilterra, Francia e Germania »; ma « con nessuno dei metodi prekantiani *era* possibile stabilire un accordo (*eine Einhelligkeit*) degli uomini su cose di gusto ». Le ultime pagine constatano lo slancio preso dagli studî estetici, che nessuno può piú accusare, come pel passato, d'inutile perdita di tempo: « Possano Jacobi, Schiller e Mehmel arricchire presto la bella letteratura con la pubblicazione delle loro teorie! » (p. 104).

La rarità del libretto del Köller ci ha indotti a darne questa notizia un po' larga. Per altro, la prima storia generale dell'Estetica, degna del nome, è quella di Robert Zimmermann, *Geschichte der Æsthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienna, 1858. È divisa in quattro libri: « il primo contiene la storia dei concetti filosofici intorno al bello e all'arte, dai greci fino alla costituzione dell'Estetica come scienza filosofica per opera del Baumgarten »;

il secondo va dal Baumgarten fino alla riforma dell'Estetica, mediante la *Critica del giudizio*; il terzo, dal Kant fino all'Estetica dell'idealismo; il quarto, dall'apparire dell'Estetica dell'idealismo fino ai tempi dell'autore (1798-1858). L'opera è condotta dal punto di vista herbartiano, ed è ragguardevole per solidità di ricerche e lucidezza espositiva. Ma il punto di vista errato e la trascuranza di tutto il movimento estetico che non sia greco-latino e tedesco, costituiscono gravi difetti; oltre che essa rappresenta, ormai, lo stato degli studî di circa mezzo secolo fa.

Meno solida e piú compilatoria, e, insieme, con tutte le deficienze di quella dello Z., è la storia di Max Schasler, *Kritische Geschichte der Æsthetik*, Berlino, 1872, divisa in tre libri e concernente l'Estetica dell'antichità, quella del secolo XVIII e quella del XIX. È condotta dal punto di vista di una certa forma d'hegelismo. L'autore concepisce la sua storia come preparazione per la teoria: « per conquistare, cioè, un altissimo principio per la costruzione di un nuovo sistema »; e va schematizzando il materiale dei fatti per ciascun periodo nei tre gradi: Estetica della sensazione (*Empfindungsurtheil*), dell'intelletto (*Verstandsurtheil*) e della ragione (*Vernunfturtheil*).

La letteratura inglese ha il libro di Bernard Bosanquet, *A history of Æsthetics*, Londra, 1892, sobrio e ben ordinato lavoro d'insieme, condotto da un punto di vista eclettico, tra l'Estetica del contenuto e l'Estetica della forma. Ma l'autore sbaglia nel credere di non avere trascurato « nessuno scrittore di prim'ordine »; e trascura, oltre questi, parecchi importanti movimenti d'idee, e, in genere, dà prova di conoscenza troppo scarsa circa le letterature dei paesi neolatini. — Altra storia generale dell'Estetica in lingua inglese è contenuta nel primo volume dell'opera di William Knight, *The philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Æsthetics*, Londra, Murray, 1895; la quale consiste, piú che in altro, in un'ampia raccolta di estratti e riassunti di libri antichi e moderni di questa scienza. Per tale rispetto, sono specialmente notevoli i capitoli concernenti l'Olanda, la Gran Brettagna e l'America (10-13): il secondo volume dell'opera, pubblicato nel 1898, ha in appendice, pp. 251-281, notizie sull'Estetica in Russia e in Danimarca. — Lavoro generale è anche quello, recente, di George Saintsbury,

A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day, vol. I, Edimburgo e Londra, 1900, concernente la critica classica e medievale; vol. II, 1902, quella dalla Rinascenza alla fine del secolo XVIII; vol. III, 1904, quella moderna. Ma l'autore, per quanto valente letterato per tanto digiuno di filosofia, ha creduto di poter escludere dalla sua storia la scienza estetica in senso stretto, « quella più trascendentale Estetica, quelle ambiziose teorie della Bellezza e del piacere artistico in generale, che, nobili e affascinanti come appaiono, sono state troppo spesso provate nuvolose Giunoni », e limitare la sua trattazione all' « alta Rettorica e Poetica, alla teoria e pratica della Critica e del gusto letterario » (lib. I, c. 1). Donde è nato un libro, se istruttivo in alcuni particolari, privo affatto di metodo e oggetto determinato. Che cosa è l'alta Rettorica e Poetica, la teoria della Critica e del gusto letterario, se non proprio l'Estetica? e come farne la storia, senza tener conto dell'Estetica metafisica e di tutte le altre manifestazioni, il cui miscuglio e movimento costituisce appunto la storia? Forse la tendenza del Saintsbury lo menava a una *Storia della Critica*, distinta da quella dell'Estetica; ma, in realtà, egli non ha fatto né l'una né l'altra. Cfr. la rivista *La Critica*, II (1904), pp. 59-63.

Abbiamo innanzi, per generoso dono dell'Accademia ungherese delle scienze, l'opera di Bela Jànosi, *Az Æsthetika története* (Storia dell'Estetica), Budapest, 1899-1901, in tre volumi; dei quali il primo concerne l'Estetica dei greci, il secondo va dal Medioevo sino all'apparire del Baumgarten, il terzo dal Baumgarten ai giorni nostri. Libro chiuso per noi con sette sigilli, del quale, per altro, qualche cenno si può vedere nella *Deutsche Litteraturzeitung*, di Berlino, 25 agosto 1900, 12 luglio 1902 e 2 maggio 1903.

Tra i paesi latini, la Francia non ha una speciale storia dell'Estetica, non potendosi dir tale quella, contenuta nel secondo volume (pp. 311-570) dell'opera di Ch. Levêque, *La science du Beau* (Parigi, 1862), che, col titolo *Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes*, tratta, in otto capitoli, le teorie di Platone, di Aristotele, di Plotino e S. Agostino, di Hutcheson, André e Baumgarten, di Th. Reid, di Kant, di Schelling e di Hegel. — La Spagna, invece, possiede il libro di Marcelino Menendez y Pe-

LAYO, *Historia de las idéas estéticas en España*, 2.ª ediz., Madrid, 1890-1901, in contin. (5 voll., suddivisi variamente nella 1.ª ediz., 1883-1891, e nella 2.ª), il quale non si restringe, come parrebbe dal titolo, alla sola Spagna, né alla sola Estetica filosofica; giacché comprende, come l'autore stesso avverte nelle prefaz. (I, pp. XX-XXI), le disquisizioni metafisiche sul bello, le speculazioni dei mistici sulla bellezza di Dio e sull'amore, e le teorie sull'arte sparse nei filosofi, tutto ciò che v'è di estetico nei trattati delle singole arti (Poetiche e Rettoriche, trattati della pittura, dell'architettura, ecc.); e, finalmente, le idee che gli artisti stessi hanno professato intorno all'arte loro. Opera capitale per ciò che concerne gli scrittori spagnuoli, presenta, anche nella parte generale, buone trattazioni di argomenti, tralasciati di solito nelle altre storie. Il Menendez y Pelayo inclina all'idealismo metafisico; ma sembra volere accogliere qualcosa dagli altri sistemi, finanche dalle teorie empiriche; e l'opera soffre, a nostro parere, di questa incertezza del punto di vista teorico dell'autore. — Per ciò che riguarda l'Italia, di un corso, che, nel 1845, tenne in Napoli FRANCESCO DE SANCTIS sulla *Storia della Critica*, da Aristotele ad Hegel, si annunzia da parecchi anni la pubblicazione, condotta sui quaderni di uno scolaro, a cura del prof. V. Spinazzola. Speciale per l'Estetica italiana: ALFREDO ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Torino, 1904: cfr., intorno a esso, B. CROCE, in *Critica*, III (1905), pp. 221-31.

Tralasciamo gli sguardi e i capitoli storici, che si trovano a capo di molti trattati di Estetica, dei quali notevoli specialmente sono quelli che precedono i volumi del Solger, dell'Hegel e dello Schleiermacher. — Una storia generale dell'Estetica, dal punto di vista rigoroso del principio dell'Espressione, non è stata, prima di questa nostra, tentata.

Per la bibliografia estetica si può dire quasi completa, fino a tutto il secolo XVIII, l'opera del SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2.ª ediz., con le aggiunte del von Blankenburg, Lipsia, 1792, in quattro volumi: miniera inesauribile di notizie. Pel secolo XIX, molto materiale è raccolto in CH. MILLS GAYLEY e FRED NEWTON SCOTT, *An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Æsthetics and Poetics*, Boston, 1899. Oltre il Sulzer citato, troviamo menzionati dizionarî estetici

del Gruber, *Wörterbuch z. Behuf d. Æsth. d. schönen Künste*, Weimar, 1810; del Jeithles, *Æsthetisches Lexicon*, vol. I, A-K, Vienna, 1835; e dell'Herrenstreit, *Encyclopädie d. Æsthetik*, 2.ª ediz., ivi, 1848.

Nelle indicazioni che seguono, abbiamo incluso per comodo degli studiosi, anche quelle di parecchi libri che non ci è stato possibile vedere.

I. Intorno all'Estetica dell'antichità, il libro piú serio, comprensivo e sennato è sempre, a nostro parere, Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslavia, 1831-37, 2 voll. Per le ricerche sul bello è piú speciale Julius Walter, *Die Geschichte der Æsthetik in Alterthum ihren begrifflichen Entwichlung nach*, Lipsia, 1893. Si vedano anche Ém. Egger, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les grecs*, 2.ª ediz., Parigi, 1886; il libro I dello Zimmermann, i cc. 2-5 del Bosanquet, e il vol. I del Saintsbury.

Delle quasi innumerevoli monografie speciali: per l'Estetica di Platone, Arn. Ruge, *Die platonische Æsthetik*, Halle, 1832; — per quella di Aristotele, Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876; C. Bénard, *L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, Parigi, 1890; S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2.ª ediz., Londra, 1898; — per quella di Plotino, É. Vacherot, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, Parigi, 1846; E. Brenning, *Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt*, Gottinga, 1864. Sulla Poetica di Orazio: A. Viola, *L'Arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, voll. 2, Napoli, 1901-1907.

Per la storia della Psicologia antica, H. Siebeck, *Geschichte der Psychologie*, 1880; A. É. Chaignet, *Histoire de la Psychologie des grecs*, Parigi, 1887; L. Ambrosi, *La Psicologia dell'immaginazione nella Storia della filosofia*, Roma, 1898. Per la storia della filosofia del linguaggio, H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2.ª ediz., Berlino, 1890-1, 2 voll.

II. Per le idee estetiche di S. Agostino e dei primi scrittori cristiani, cfr. Menendez y Pelayo, op. cit., pp. 193-266; per quelle di

Tommaso d'Aquino, L. Taparelli, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino* (nella *Civiltà cattolica*, a. 1859-60); P. Vallet, *L'idée du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin*, 1883; M. de Wulf, *Études historiques sur l'Esthétique de S. Thomas*, Louvain, 1896.

Per le dottrine letterarie del Medio Evo, D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 2.ª ediz., Firenze, 1896, vol. I; e G. Saintsbury, op. cit., vol. I, pp. 369-486. Pel primo Rinascimento, K. Vossler, *Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance*, Berlino, 1900. Per la Poetica del pieno Rinascimento, J. E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy*, New York, 1899 (trad. ital. con correz. e agg., Bari, 1905). Cfr. passim F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1870-1 (3.ª ed., 1879).

Per la tradizione delle idee platoniche e neoplatoniche nel Medioevo e nel Rinascimento, piú ampiamente e meglio di tutti, Menendez y Pelayo, op. cit., tomo I, vol. II, e tomo II. Pei trattati italiani del bello e dell'amore, Michele Rosi, *Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento*, Recanati, 1899, e F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, s. a., c. 4, pp. 373-81. Sul Tasso, Alfredo Giannini, *Il « Minturno » di T. Tasso*, Ariano, 1899; e cfr. E. Proto, in *Rass. crit. lett. ital.*, VI (Napoli, 1901), pp. 127-145. Su Leone Ebreo, Edm. Solmi, *Benedetto Spinoza e L. E.*, studio su una fonte italiana dimenticata dello spinozismo, Modena, 1903; cfr. G. Gentile, in *Critica*, II, pp. 313-19.

Su G. C. Scaligero, Éug. Lintilhac, *Un coup d'État dans la république des lettres: Jules César Scaliger, fondateur du classicisme cent ans avant Boileau* (nella *Nouv. revue*, 1890, to. LXIV, pp. 333-46, 528-547); sul Fracastoro, Giuseppe Rossi, *Girolamo Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alla scienza nel Rinascimento*, Pisa, 1893; sul Castelvetro, Ant. Fusco, *La poetica di Ludovico Castelvetro*, Napoli, 1904; sul Patrizio, Oddone Zenatti, *Fr. Patrizio, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso*, ecc. (Verona, Per nozze Morpurgo-Franchetti, s. a.).

III. Per questo periodo di fermentazione, H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Æsthetik*, Stoccarda, 1886; K. Borinski, *Die*

Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland, Berlino, 1886 (in particolare, cap. ultimo); dello stesso a., *Baltasar Gracian u. die Hofliteratur in Deutschland*, Halle a. S., 1894; B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e B. Gracian*, Napoli, 1899 (in *Atti dell'Acc. Pont.*, vol. XXIX); *Elisabethan critical essays*, edited with an introduction by G. Gregory Smith, Oxford, 1904, 2 voll.; *Critical essays of the seventeenth Century*, edited by J. E. Spingarn, Oxford, 1908, 2 voll.; Leone Donati, *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur* (nel vol. *J. J. Bodmer, Denkschrift z. CC. Geburtstag*, Zurigo, 1900, pp. 241-312).

Pel Bacone, K. Fischer, *Franz Baco von Verulam*, Lipsia, 1856 (2.ª ediz., 1875), c. 7; P. Jacquinet, *Fr. Baconis in re litteraria iudicia*, Parigi, 1863; — pel Gravina, Em. Reich, *G. V. Gravina als Æsthetiker* (nei Rendic. dell'Accad. di Vienna, vol. CXX, 1890); B. Croce, *Di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico*, Firenze, 1901 (in *Miscellanea d'Ancona*, pp. 456-464); — pel Du Bos, Morel, *Étude sur l'abbé Du Bos*, Parigi, 1849; P. Pitrent, *J. B. Dubos*, Tramelan, 1902; — pel Bouhours, Doncieux, *Un jésuite homme de lettres au XVIIe siècle*, Parigi, 1886; — sulla polemica Bouhours-Orsi, F. Foffano, *Una polemica nel Settecento*, in *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, pp. 313-332; A. Borri, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, 1900 (cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVI, pp. 255-6); B. Croce, *Varietà di storia dell'Estetica*, §§ 1-2, in *Rass. crit. lett. ital.* cit., VI, 1901, pp. 115-126.

IV. Sul cartesianismo in letteratura, É. Krantz, *L'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIIe siècle*, Parigi, 1882; vedi anche il cap. sull'André, pp. 311-341, sul quale cfr. l'introd. di V. Cousin, alle *Œuvres philosophiques du p. André*, Parigi, 1843. Sul Boileau, Borinski, *Poetik d. Renaiss.*, c. 6, pp. 314-329; F. Brunetière, *L'Esthétique de B.*, nella *Revue d. deux mondes*, 1.° giugno 1899.

Sugli estetici intellettualisti inglesi, Zimmermann, op. cit. pp. 273-301, e von Stein, op. cit., pp. 185-216. Sullo Shaftesbury e sull'Hutcheson, specialmente Gid. Spicker, *Die Philosophie d. Grafen v. Shaftesbury*, Freiburg i. B., 1872, P. IV, sull'arte e la lettera-

tura, pp. 196-233; Th. Fowler, *S. and Hutcheson*, Londra, 1882; Will. Robert Scott, *Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy*, Cambridge, 1900.

Sul Leibniz, sul Baumgarten e gli scrittori tedeschi loro contemporanei, Th. W. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 2.ª ediz., Lipsia, 1855; H. G. Meyer, *Leibnitz u. Baumgarten als Begründer der dtschen Æsthetik*, Inauguraldissertation, Halle, 1874; Joh. Schmidt, *L. u. B.*, ivi, 1875; Ém. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne* (dall'Opitz agli Svizzeri), Parigi, 1883; Friedr. Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888-89. In quest'ultimo libro, la prima parte concerne gl'inizî della Poetica e della Critica in Germania, considerate nella loro relazione con le dottrine degli scrittori classici, e dei francesi e inglesi; la seconda, i tentativi di un'Estetica filosofica e di una teoria poetica sulla base della psicologia leibnizio-wolfiana; dove si tratta a lungo del Baumgarten, citando anche le due dissertazioni, del Raabe, *A. G. Baumgarten, Æstheticæ in disciplinæ formam parens et auctor*, e del Prieger, *Anregung u. metaphysische Grundlage d. Æsth. von A. G. Baumgarten*, 1875 (cfr. vol. II, p. 2).

V. Pel Vico, tralasciando le monografie generali, come quelle del Ferrari, del Cantoni, del Werner, del Flint, e il materiale raccolto nel volume: *Opinioni e giudizî di alcuni illustri italiani e stranieri sull'opera di G. B. Vico* (Napoli, 1863); ricordiamo, sulla *Scienza nuova* considerata come filosofia dello spirito, la lezione di B. Spaventa, in *Prolusione e introduz. alle lezioni di filosofia*, Napoli, 1862, pp. 83-102, che è quanto di meglio si sia scritto, per questo riguardo, sulla filosofia del Vico; cfr. dello stesso autore, *Scritti filosofici*, ed. Gentile, Napoli, 1900, pp. 138-144, 303-5. La copiosa letteratura vichiana è data da B. Croce, *Bibliografia vichiana*, Napoli, 1904 (estr. dagli *Atti dell'Accad. Pont.*, vol. XXXIV), e *Supplemento*, ivi, 1907 (*Atti* cit., vol. XXXVII).

Sul Vico come estetico, B. Zumbini, *Sopra alcuni principî di critica letteraria di G. B. V.* (ristamp. in *Studî di letter. italiana*, Firenze, 1894, pp. 257-68), insufficiente; B. Croce, *G. B. V. primo scopritore della scienza estetica*, Napoli, 1901 (estr. dalla rivista

Flegrea, aprile 1901), rifuso nel presente volume, come si è già avvertito: cfr. intorno a esso G. Gentile, in *Rass. crit. della lett. ital.* cit., VI, pp. 254-265; E. Bertana, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVIII, pp. 449-451; A. Martinazzoli, *Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica*, in *Riv. di filos. e sc. aff.*, di Bologna, luglio 1902; e replica di B. Croce, ivi, agosto; Giovanni Rossi, *Il pensiero di G. B. V. intorno alla natura della lingua e all'ufficio delle lettere*, Salerno, 1901. Dell'importanza del Vico rispetto all'Estetica aveva già fatto cenno C. Marini, *G. B. V. al cospetto del secolo XIX*, Napoli, 1852, c. 7, § 10. Per l'influenza del Vico, si veda B. Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, Napoli, 1903 (in *Atti d. Acc. Pont.*, vol. XXXIII), pp. 7-8, 26-8; e G. A. Borgese, *Storia della Critica romantica in Italia*, Napoli, 1905, passim.

VI. Sulle dottrine letterarie del Conti, G. Brognoligo, *L'opera letteraria di A. Conti*, in *Arch. veneto*, 1894, vol. I, pp. 152-209; sul Cesarotti, Vitt. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, vol. I, Torino, 1894; sul Pagano, B. Croce, *Varietà di storia dell'Estetica*. § 3, *Di alcuni estetici italiani della seconda metà del secolo XVIII*, in *Rass. crit.* cit., VII, 1902, pp. 1-17.

Sugli estetici tedeschi, oltre le già citate storie generali, R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der dtschen Psychologie u. Æsthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892. Di gran lunga inferiore, M. Dessoir, *Geschichte d. neueren dtschen Psychologie*, 2.ª ed., Berlino, 1897 (pubbl. solo la prima metà, che giunge fino al Kant, escluso).

Sul Sulzer, Braitmaier, op. cit., II, pp. 55-71; sul Mendelssohn, ivi, pp. 72-279; su Elia Schlegel, op. cit., I, p. 249 sgg. Sul Mendelssohn, cfr. anche Th. Wilh. Danzel, *Gesammelte Aufsätze*, ed. Jahn, Lipsia, 1855, pp. 85-98; Kannegiesser, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch. d. Æsth.*, 1868. Sul Riedel, K. F. Wize, *F. J. Riedel u. seine Æsthetik*, diss., Berlino, 1907. Sull'Herder, Ch. Joret, *H. et la renaissance littéraire en Allemagne au XVIIIe siècle*, Parigi, 1875; R. Haym, *H. nach seinem Leben u. seinen Werken*, 2 voll., Berlino, 1880; G. Jacobi, *H.s u. Kants Æsth.*, Lipsia, 1907. Per la storia della Linguistica, Th. Benfey, *Geschichte d. Sprachwissenschaft in Deutschland*, Monaco, 1869, introd.; H. Steinthal, *Der Ursprung der Sprache im*

Zusammenhange mit d. letzen Fragen alles Wissens, Eine Darstellung, Kritik und Fortentwicklung der vorzüglichsten Ansichten, 4.ª ediz., Berlino, 1888.

VII. Sul Batteux, E. v. Danckelmann, *Charles Batteux, sein Leben u. sein æsthetisches Lehrgebäude*, Rostock, 1902. Sull'Hogarth, sul Burke e sull'Home, cfr. Zimmermann, op. cit., pp. 223-273, e Bosanquet, op. cit., pp. 202-210. Sull'Home in ispecie, J. Wohlgemuth, *H. Homes Æsthetik*, Rostock, 1894; W. Neumann, *Die Bedeutung Homes für d. Æsthetik, u. sein Einfluss auf d. dtschen Æsthetik*, Halle, 1894. Sull'Hemsterhuis, Ém. Grucker, *François H., sa vie et ses œuvres*, Parigi, 1866.

Sul Winckelmann, Goethe, *W. u. sein Jahrhundert*, 1805 (in *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXXI); C. Justi, *W. u. seine Zeitgenossen*, 2.ª ed., Lipsia, 1898. Una critica della teoria del W. dette H. Hettner, nella *Revue moderne* del 1866. Sul Mengs, Zimmermann, op. cit., pp. 338-355. Sul Lessing, Th. Wilh. Danzel, *G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke*, Lipsia, 1849-53; Kuno Fischer, *L. als Reformator d. dtschen Literatur*, Stoccarda, 1881; Ém. Grucker, *Lessing*, Parigi, 1891; Erich Schmidt, *Lessing*, 2.ª ed., Berlino, 1899; K. Borinski, *Lessing*, Berlino, 1900.

Sullo Spalletti, B. Croce, *Var.* cit., § 3; su Errico Meier, l'Hirth e il Goethe, Danzel, *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhältniss z. Winckelmann*, in *Gesamm. Aufs.*, pp. 118-45. Sull'Estetica del Goethe in ispecie, Wilh. Bode, *Goethes Æsthetik*, Berlino, 1901.

VIII. Dell'Estetica del Kant vi ha moltissime esposizioni e critiche, anche in italiano: si vedano, p. e., O. Colecchi, *Questioni filosofiche*, Napoli, 1843, vol. III; C. Cantoni, *E. Kant*, Milano, 1884, vol. III. In tedesco, specialmente H. Cohen, *Kants Begründung der Æsthetik*, Berlino, 1889: notevole anche il capitolo del Sommer, op. cit., pp. 337-352. Può, forse, tenere il luogo di tutte l'ampia trattazione di Victor Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Parigi, 1896. Cfr., a proposito di una traduz. ital. della *Kr. d. Urth.*, B. Croce, in *Critica*, V (1907), pp. 160-164.

Per le lezioni del Kant e i precedenti storici della *Critica del giudizio* (oltre le dissertazioni di H. Falkenheim, *Die Entstehung*

der kantischen Æsthetik, Heidelberg, 1890, e di Rich. Grundmann, *Die Entwickl. d. Æsth. Kants*, Lipsia, 1893), esauriente è Otto Schlapp, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urtheilskraft*, Gottinga, 1901.

IX. Per tutto questo periodo, oltre le storie generali citate, che ne trattano con ampiezza, si veda Th. Wilh. Danzel, *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Philosophie d. Kunst u. ihre nächste Aufgabe* (nella *Zeitschr. f. Phil.* del Fichte del 1844-5, e ristamp. in *Gesammelte Aufsätze*, pp. 1-84): tratta del Kant, dello Schiller, del Fichte, dello Schelling, dell'Hegel, e, piú minutamente, del Solger, pp. 51-84. — Herm. Lotze, *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, Monaco, 1868 (nella collez. della Storia delle scienze in Germania, pubblicata dalla R. Accad. delle scienze di Monaco di Baviera): il primo libro, storia dei punti di vista generali dal Baumgarten agli herbartiani; il secondo, storia dei singoli concetti estetici fondamentali; il terzo, contributi alla storia della teoria delle arti. — Ed. v. Hartmann, *Die deutsche Æsthetik s. Kant* (1.ª parte storico-critica dell'Estetica), Berlino, 1886, divisa in due libri. Il primo riguarda la dottrina dei principî estetici, e, dopo un'introduzione sulla fondazione dell'Estetica filosofica per opera del Kant, tratta dell'Estetica del contenuto, suddivisa in quella dell'idealismo astratto (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze) e in quella dell'idealismo concreto (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler), dell'Estetica del sentimento (Kirchmann, Wiener, Horwicz), dell'Estetica della forma, suddivisa in formalismo astratto (Herbart, Zimmermann), e formalismo concreto (Köstlin, Siebeck). Il secondo libro concerne i piú importanti problemi speciali.

Sull'Estetica dello Schiller in ispecie, tra le molte monografie, Danzel, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, in *Ges. Aufs.*, pp. 227-244; G. Zimmermann, *Versuch einer schillerschen Æsthetik*, Lipsia, 1889; F. Montargis, *L'Esthétique de Schiller*, Parigi, 1890; il capitolo del Sommer, op. cit., pp. 365-432; V. Basch, *La poétique de Schiller*, Parigi, 1901.

Sull'Estetica del romanticismo, R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag z. Geschichte d. dtschen Geistes*, Berlino, 1870 (cfr.

sul Tieck, lib. I; sul Novalis, l. III; sulla critica dei due Schlegel, l. II e l. III, c. 5); N. M. Pichtos, *Die Æsthetik Aug. W. v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwickelung*, Berlino, 1893. Sull'Estetica del Fichte, G. Tempel, *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901.

Su quella dell'Hegel, Danzel, *Ueber d. Æsthetik der hegelschen Philosophie*, Amburgo, 1844; R. Haym, *Hegel u. seine Zeit*, Berlino, 1857, pp. 433-443; J. S. Kedney, *Hegels Æsthetics. A critical exposition*, Chicago, 1885; Kuno Fischer, *Hegels Leben u. Werke*, Heidelberg, 1898-1901, cc. 38-42, pp. 811-947; J. Kohn, *Hegels Æsthetik*, nella *Zeitschrift für Philosophie*, 1902, vol. 120, fasc. II. V. anche B. Croce, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Bari, 1907, c. 6.

X. Per l'Estetica dello Schopenhauer, Fr. Sommerlad, *Darstellung u. Kritik d. æsth. Grundanschauungen Sch.s*, diss., Giessen, 1895; Ed. v. Mayer, *Schop.s Æsthetik u. ihr Verhältniss z. d. æsth. Lehren Kants u. Schellings*, Halle, 1897; Ett. Zoccoli, *L'Estetica di A. Sch.: propedeutica all'Estetica wagneriana*, Milano, 1901; G. Chialvo, *L'Estetica di A. Sch.*, saggio esplicativo-critico, Roma, 1905.

Per l'Estetica dell'Herbart, oltre lo Zimmermann, op. cit., pp. 754-804, O. Hostinsky, *Herbarts Æsthetik in ihrer grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert*, Amburgo-Lipsia, 1891.

XI. Dell'Estetica dello Schleiermacher le piú ampie trattazioni sono nello Zimmermann, pp. 609-634, e nel von Hartmann, pp. 156-169.

XII. Per la storia delle dottrine sul linguaggio, oltre il Benfey, op. cit., introd., si veda Massim. Leop. Loewe, *Historiæ criticæ grammatices universalis seu philosophicæ lineamenta*, Dresda, 1839; A. F. Pott, *W. v. Humboldt und die Sprachwissenschaft*, introduz. alla ristampa dell'opera *Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues* (2.a ed., Berlino, 1880, vol. I).

Sull'Humboldt, piú specialmente Steinthal, *Der Ursprung der Sprache*, pp. 59-81, e l'introd. cit. del Pott, *Wilh. v. Humboldt u. die Sprachwissenschaft*.

XIII. Per questo periodo, anche troppo estesamente, il von Hartmann, op. cit., l. I. Piú sommariamente, il Menendez y Pelayo, to. IV (1.a ediz.), vol. I, cc. 6-8.

Per la dottrina delle Modificazioni del bello, Zimmermann, op. cit., pp. 715-744; Schasler, op. cit., §§ 517-546; Bosanquet, op. cit., cap. 14, pp. 393-440; e piú minutamente il von Hartmann, l. II, parte I, pp. 363-461.

Per la storia del Sublime, si veda anche F. Uberuh, *Der Begriff des Erhabenen seit Kant*, Königsberg, 1898; — dell'Umorismo, cfr. B. Croce, *Dei vari significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria*, in *Journal of comparative literature*, di New York, 1903, fasc. III; F. Baldensperger, *Les définitions de l'humour*, in *Études d'hist. litt.*, Parigi, 1907; — per quella del concetto del Grazioso, F. Torraca, *La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer* (in Morandi, *Antol. della critica lett. ital.*, 2.ª ediz., Città di Castello, 1885, pp. 440-444); F. Braitmaier, op. cit., II, pp. 166-7.

XIV. Per la storia dell'Estetica francese nel secolo XIX, la migliore esposizione si ha nel Menendez y Pelayo, tomo III, vol. II, cc. 3-9; e ivi, cc. 1-2, anche buoni ragguagli sugli estetici inglesi.

Per gli estetici italiani della prima metà del secolo XIX, Karl Werner, *Idealistische Theorien des Schönen in d. italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, Vienna, 1884 (dagli Atti della I. R. Accad. di Vienna). Sul Rosmini in particolare, P. Bellezza, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX* (nella racc.: *Per Antonio Rosmini nel primo centenario*, Milano, 1897, vol. I, pp. 364-385). Sul Gioberti, Ad. Faggi, *Vinc. Gioberti esteta e letterato*, Palermo, 1901 (dagli *Atti della R. Accad. di Palermo*, s. III, vol. VI). Sul Delfico, G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli, 1903, cap. II. Sul Leopardi, E. Bertana, in *Giorn. stor. lett. ital.*, XLI, pp. 193-283; R. Giani, *L'Estetica nei pensieri di G. Leopardi*, Torino, 1904 (cfr. G. Gentile, in *Critica*, II, pp. 144-7). Si veda, inoltre, il libro cit. di A. Rolla, e B. Croce, rec. cit., in cui (pp. 227-31) è un catalogo di libri italiani di Estetica del secolo XIX.

Sulle teorie dei romantici italiani, F. de Sanctis, *La Poetica del Manzoni*, in *Scritti varî*, ed. Croce, I, pp. 23-45; e dello stesso a.: *La letteratura italiana nel secolo XIX*, ed. Croce, Napoli, 1897, sul Tommaseo, pp. 233-243; sul Cantú, pp. 244-273; sul Berchet, pp. 479-493; sul Mazzini, pp. 424-441. Sul Mazzini in particolare, F. Rici-

FARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*, Catania, 1896. Per tutti, G. A. BORGESE, *Storia della Critica romantica in Italia.*

XV. Per la vita del De Sanctis e per la bibliografia delle opere, *Scritti varî*, ed. Croce, II, pp. 267-308, e il volume *In memoria di Fr. d. S.*, a cura di M. Mandalari, Napoli, 1884.

Sul De Sanctis come critico letterario, P. VILLARI, *Commemorazione*, e A. C. DE MEIS, *Commem.*, nel vol. cit., *In memoria*; MARC MONNIER, nella *Revue d. deux mondes*, 1 aprile 1884; PIO FERRIERI, *Fr. d. S. e la critica letteraria*, Milano, 1888; B. CROCE, *La critica letteraria*, Roma, 1896, c. 5; *Fr. d. S. e i suoi critici recenti* (in *Atti dell'Acc. Pontan.*, vol. XXVIII, ristampata in *Scritti varî*, append., II, 309-352), e le prefazioni ai voll. citati; *La lett. ital. nel sec. XIX*, e *Scritti varî; De Sanctis e Schopenhauer*, in *Atti della Pontaniana*, XXXII, 1902; ENR. COCCHIA, *Il pensiero critico di Fr. d. S. nell'arte e nella politica*, Napoli, 1899; G. A. BORGESE, op. cit., cap. ult., e passim.

XVI. Sull'ultima fase dell'Estetica metafisica, G. NEUDECKER, *Studien z. Geschichte d. dtschen Æsthetik s. Kant*, Würzburg, 1878, che espone e critica in particolare Vischer (autocritica), Zimmermann, Lotze, Köstlin, Siebeck, Fechner e Deutinger. Sullo Zimmermann, VON HARTMANN, op. cit., pp. 267-304; e cfr. BONATELLI, in *Nuova Antologia*, ottobre 1867. Sul Lotze, FRITZ KOGEL, *Lotzes Æsthetik*, Gottinga, 1886, ed A. MATRAGRIN, *Essai sur l'Esthétique de Lotze*, Parigi, 1901. Sul Köstlin, VON HARTMANN, pp. 304-317. Sullo Schasler, lo stesso, pp. 248-252, e BOSANQUET, pp. 414-424. Sull'Hartmann, AD. FAGGI, *Ed. H. e l'Estetica tedesca*, Firenze, 1895. Sul Vischer, M. DIEZ, *Friedrich Vischer u. d. æsth. Formalismus*, Stoccarda, 1889.

Sugli estetici francesi e inglesi, oltre il MENENDEZ Y PELAYO, l. c., pel Ruskin, J. MILSAND, *L'Esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin*, Parigi, 1864, e R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la Beauté*, 3.ª ediz., Parigi, 1898: cfr. parte III. Sul Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (rist. in *Studî letterarî e bizzarrie satiriche*, ed. Croce, Bari, 1907). Sul Tari, NIC. GALLO, *Antonio Tari*, studio critico, Palermo, 1884.

XVII. Per l'Estetica positivistica, Menendez y Pelayo, op. cit., IV (1ª. ediz.), vol. II, pp. 120-136, 326-369, e N. Gallo, *La scienza dell'arte*, Torino, 1887, cc. 6-8, pp. 162-216.

XVIII. Sul Kirchmann, von Hartmann, pp. 253-265. Per alcuni estetici tedeschi recenti, cfr. Hugo Spitzer, *Kritische Studien z. Æsthetik der Gegenwart*, Lipsia, 1897. Sul Nietzsche, Ettore G. Zoccoli, *Fed. Nietzsche*, Modena, 1898, pp. 268-344; Jul. Zeitler, *Nietzsches Æsthetik*, Leipzig, 1900. Pel Flaubert, A. Fusco, *La teoria dell'arte in G. F.*, Napoli, 1907: cfr. *Critica*, VI (1908), pp. 125-134. Sui libri di Estetica, pubblicati nell'ultimo decennio del sec. XIX, Luc. Arréat, *Dix années de philosophie, 1891-1900*, Parigi, 1901, pp. 74-116. Un cenno all'Estetica contemporanea, scritto da K. Groos, è nell'opera: *Die Philosophie im Beginn des XX Jahrh.*, edita da W. Windelband, Heidelberg, 1904-5. Pei libri di Estetica degli ultimi anni, si veda la rivista *La Critica*, diretta da B. Croce (Napoli), I-VI (1903-1908) e in cont., che tien dietro a tale produzione. Dal 1906 si pubblica a Stoccarda (ed. F. Enke) una *Zeitschrift für Æsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, sotto la direzione di Max Dessoir (voll. I-III).

XIX. Di solito, nelle storie dell'Estetica viene trascurata, o erroneamente presentata, la storia dei problemi particolari. Si vedano gl'imbarazzi di Ed. Müller, *Gesch.* cit., II, pref., pp. VI-VII, sul modo di connettere la trattazione storica della Rettorica con quella della Poetica. Altri aggrega la Rettorica alle singole arti, o alla tecnica artistica; altri ancora chiama problemi speciali le dottrine delle Modificazioni del bello e del Bello di natura (in senso metafisico); altri parla delle questioni sui generi o sulla classificazione delle arti, come per incidente, e senza indicare il legame, che hanno col problema principale estetico.

§ 1. Sulla storia della Rettorica nel senso antico, Rich. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*, 2.ª ediz., Lipsia, 1885, d'importanza capitale; A. Éd. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, Parigi, 1888, ricco di notizie, ma disordinato e col preconcetto che la Rettorica sia ancora un corpo giustificabile di scienza. Speciali, Ch. Benoist,

Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire, jusqu' à Aristote, Parigi, 1846; Georg Thiele, *Hermagoras, Ein Beitrag z. Geschichte d. Rhetorik*, Strasburgo, 1893. Una storia della Rettorica, nei tempi moderni, si desidera. Per le critiche del Vives e di altri spagnuoli, Menendez y Pelayo, op. cit., III, pp. 211-300 (sec. ediz.). Pel Patrizio, B. Croce, *F. Patrizio e la critica della Rettorica antica*, nel volume di *Studî* in onore di A. Graf, Bergamo, 1903.

Per la Rettorica, come teoria della forma letteraria, nell'antichità, Volkmann, op. cit., pp. 393-566; e Chaignet, op. cit., pp. 413-539; ed anche l'Egger, passim, e il Saintsbury, libri I e II. Per confronto, vedere Paul Reynaud, *La Rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la Rhétorique classique*, Parigi, 1884. Pel Medioevo, Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, vol. I, e Saintsbury, lib. III. Anche per la Rettorica in questo secondo significato, manca una storia delle sue vicende nei tempi moderni. Sulla forma ultima di essa, la teoria del Gröber, B. Croce, *Di alcuni principî di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, in *Atti dell'Accad. Pontan.*, vol. XXIX, 1899; K. Vossler, nel *Literaturblatt für germ. u. roman. Philologie*, 1900, n. I; e B. Croce, *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, in *Flegrea*, aprile 1900: e cfr. Vossler, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. ital., Bari, 1908, pp. 48-61. Cenni assai incompleti sulla storia del concetto di metafora in A. Biese, *Philosophie d. Metaphorischen*, Amburgo-Lipsia, 1893, pp. 1-16; il quale ha, per altro, il merito di essersi avveduto dell'importanza delle idee del Vico sull'argomento.

§ 2. Per la storia dei generi letterarî nell'antichità, vedere le opere citate del Müller, dell'Egger, del Saintsbury, e la vasta letteratura sulla Poetica aristotelica. Come termine di confronto, per la Poetica sanscrita, vedere: Sylvain Levi, *Le théâtre indien*, Parigi, 1890, specialmente pp. 11-152. Per la Poetica medievale, piú specialmente i lavori di Gio. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, 1899, e l'ediz., di recente procurata dallo stesso Mari, della *Poetica magistri Johannis anglici*, 1901.

Per la storia dei generi nel Rinascimento, principalmente Spingarn, op. cit., P. I, cc. 3-4; P. II, c. 2; P. III, c. 3; e le

opere del Menendez y Pelayo, del Borinski, e del Saintsbury, vol. II, passim.

Piú speciali: su Pietro Aretino, De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, pp. 122-144; A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, pp. 87-167; K. Vossler, *P. A.'s künstlerisches Bekenntniss*, Heidelberg, 1901; — sul Guarini, V. Rossi, *B. Guarini e il Pastor Fido*, Torino, 1886, pp. 238-50; — sullo Scaligero, Lintilhac, *Un coup d'État* cit.; — per le tre unità, L. Morandi, *Baretti contro Voltaire*, 2.ª ediz., Città di Castello, 1884; Breitinger, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, 2.ª ed., Ginevra-Basilea, 1895; J. Ebner, *Beitrag z. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien*, Monaco di Bav., 1898; — sulle polemiche spagnuole intorno alla commedia, gli scritti di A. Morel Fatio, sui difensori della commedia e sull'*Arte nuevo*, in *Bulletin hispanique* di Bordeaux, voll. III e IV; — sulle teorie drammatiche, Arnaud, *Les théories dramatiques au XVIIe siècle, Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé D'Aubignac*, Parigi, 1888; Paul Dupont, *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle, Houdar de la Motte*, Parigi, 1898; Alfredo Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte I: 1700-1750, Cremona, 1901; — sulla storia della Poetica francese, F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Parigi, 1890, tomo I, introd.: « L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours »; — di quella inglese, Paul Hamelius, *Die Kritik in d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.*, Lipsia, 1897, e il denso capitolo in Gayley-Scott, op. cit., pp. 383-422, saggio di un libro sull'argomento. Pel periodo romantico, Alfr. Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4.ª ediz., Parigi, 1863; e, per l'Italia, G. A. Borgese, op. cit.

§ 3. Per la storia iniziale della distinzione e classificazione delle arti, si veda la letteratura citata di sopra intorno al Lessing, e il *Laocoonte*, con le note del Blümner. Per la storia susseguente, H. Lotze, *Geschichte* cit., libro III; Max Schasler, *Das System der Künste auf einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip*, 2.ª ediz., Lipsia-Berlino, 1881, introduz.; Ed. von Hartmann, *Deutsche Æsth. s. Kant*, libro II, parte II, specialmente pp. 524-580; V. Basch, *Essai sur l'Esth. de Kant*, pp. 483-96.

§ 4. Per la dottrina degli stili nell'antichità, si veda VOLKMANN, op. cit., pp. 532-566. — La storia della grammatica o delle parti del discorso è stata trattata ampiamente, per ciò che concerne l'antichità greco-romana, nelle opere di LAUR. LERSCH, *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1838-41, e, meglio ancora, dello STEINTHAL, *Geschichte* cit., vol. II. Su Apollonio Discolo, cfr. EGGER, *Apollon Dyscole*, Parigi, 1854. Per la storia della grammatica nel Medioevo, è da vedere CH. THUROT, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, Parigi, 1869. Pei tempi moderni, C. TRABALZA, *Storia della Grammatica italiana*, Milano, 1908. — Per la storia della Critica si vedano anche parecchi dei libri citati sotto il § 2; nonchè B. CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, che ha esemplificazioni riguardanti l'Italia; e, per le teorie della recente critica francese, ÉM. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, Parigi, 1888, ed ERN. TISSOT, *Les évolutions de la critique française*, Parigi, 1890. — Intorno al concetto di « romanticismo », G. MUONI, *Note per una Poetica storica del Romanticismo*, Milano, 1906: cfr. B. CROCE, *Le definizioni del Romanticismo*, in *Critica*, IV, pp. 241-5.

INDICE DEI NOMI DELLA " STORIA "

Abelardo P., 201.
Accarisio A., 413.
Addison G., 220, 230, 248.
Alberti L. B., 202, 524.
Alembert (Lerond d') G., 274, 289.
Algarotti F., 414.
Alighieri (Dante), 198-202.
Alison A., 298.
Allen G., 450-1, 540.
Alunno F., 413.
André p., 233, 392, 545-6.
Anstrutter-Thomson A., 450-1.
Antistene, 540.
Apollonio Discolo, 542.
Aquino (d') Tommaso, 198.
Aretino P., 513.
Aristarco, 541.
Aristofane, 181, 476, 507.
Aristosseno, 523-4.
Aristotele, 181, 186, 190-2, 195, 198, 205, 207-11, 218, 246-7, 250, 253, 257-60, 268, 270, 293, 305, 362, 395, 488, 491, 493, 495-6, 498, 507-9, 511-2, 532, 541.
Arnauld A., 238, 260.
Arnold D. E., 248.
Arteaga S., 274, 307.
Ast F., 344, 397, 399.
Aubignac, 293, 510.
Aurelio Agostino, 197, 203, 233, 270.
Averroe, 200, 508.
Avicebron, 197.
Azara (d') N., 307.

Bacone F., 220, 229-30, 257, 261, 263.
Bain A., 450.
Balestrieri P., 407.
Balzac L., 270.
Barante (de), 405.
Baretti G., 518.
Barreda (de la) F., 514-5.
Bartoli D., 413.
Baruffaldi G., 225.
Basch, 531.
Batteux C., 293-4, 517-8, 523, 544, 548.
Baumgarten A. A., 240-9, 261, 272, 276-8, 280, 284, 287, 312, 314-5, 317, 319, 332, 362, 390, 482-3, 494, 502.
Beauzée (de) N., 289, 413.
Beccaria C., 504.
Becker C. F., 379.
Beda, 498.
Bel G. G., 232.
Bembo P., 202, 274, 413.
Bénard C., 414-5, 441.
Beni P., 260.
Berchet G., 410, 519-20.
Bergson E., 482.
Berkeley G., 538.
Bernhardi A. F., 374.
Bettinelli S., 232, 274-5, 414, 518.

Betussi G., 202.
Biese A., 472, 505, 536.
Blair U., 503-4.
Blankebourg (di), 282.
Bobrik E., 390.
Bodmer G. G., 220, 225, 240.
Boileau N., 231, 239, 293, 396, 501, 510, 517.
Bonacci G., 406.
Bonald (de) L. G. A., 405.
Bonaparte (Napol.), 519.
Bonghi R., 505.
Bonstetten C., 404.
Bos *vedi* Du Bos.
Bosanquet B., 484.
Bossu *vedi* Le Bossu.
Bouhours p., 215, 218, 224, 226, 236, 501, 517.
Bouterweck F., 407.
Bratenek F. T., 394, 536.
Breitinger G. G., 220, 240, 248, 261.
Brisone, 195.
Brosses (de) C., 290.
Brücke E., 451.
Brunetière F., 522.
Bruno G., 513-4.
Bruyère *vedi* La Bruyère.
Bücher C., 462.
Büllffinger G. B., 239-40, 246, 248, 261.
Buonafede A., 518.
Buonarroti M., 203, 215, 294, 413, 476, 524.
Burke E., 296, 330, 396-7.
Burnett *vedi* Monboddo.

Calepio, 220, 225, 510-1.
Cantù C., 419.
Campanella T., 203-5, 261, 494-5.
Carlyle T., 406.
Carriere M., 433, 437.
Cartaut de la Villate, 221.
Cartesio *vedi* Descartes.
Casa (della) G., 274.
Castel L. B., 526.
Castelvetro L., 204, 208-9, 218, 254, 257, 268, 274-5, 294, 413-4, 510, 515.
Castiglione B., 202.
Cattani F., 202.
Caylus (conte di), 524.
Cecchi G. M., 512.
Cecco d'Ascoli, 198.
Cecilio, 395, 498.
Cennini Cennino, 524.
Cesarotti M., 267, 273-4, 285, 290, 414, 504, 518.
Chapelain G., 512.
Chassiron (de) P. M., 513.
Cherbuliez, 441.
Chesnau *vedi* Du Marsais.
Chiabrera G., 228.
Cicerone M. T., 186, 188, 193, 197, 217, 246-7, 283, 395, 491, 493, 497, 499.
Cicognara L., 406.
Colao Agata D., 290.
Colecchi O., 408.
Coleridge S. T., 406.
Colonia (de) D., 494.
Condillac (de) S. B., 286, 289, 298, 403, 413.
Conti A., 232, 268-72, 517, 546-7.
Corax, 490.
Corneille P., 511-2.
Corso R., 413.
Corticelli S., 413.
Court de Gébelin A., 290.
Cousin V., 404-5.
Creusenz (de) C., 326.
Crisippo, 545.
Croce B., 485, 553.
Crousaz (de) G. B., 225, 232-3, 392.

Dacier A., 293, 510.
Dacier (Anna), 224, 293.
Danzel G. T., 390.
Delfico M., 406-7, 541.
Delminio G. C., 499.
Demetrio Falereo, 496.
Descartes R., 231-3, 235, 239, 385-7, 437.
Diderot D., 513, 518, 523, 538.
Diez M., 469-70.
Diogene Laerzio, 195.
Dionigi Areopagita, 197.
Dolce L., 203, 216.
Donato, 498.
Dubos G. B., 221-2, 230, 232, 248, 268, 286, 517, 523.
Dugald-Stewart, 405-6.

Du Marsais (Chesneau) C., 289, 413, 502-3.
Duns Scotus, 201, 235.

Eberhard G. A., 282.
Eckardt L., 385, 387.
Elster E., 505.
Eméric-David, 403.
Empedocle, 490.
Engel G., 530.
Epicuro, 195.
Equicola M., 202.
Eratostene, 181.
Ermagora, 492.
Ermogene, 499.
Eschenburg G. G., 282.
Ettorri C., 217-8, 220, 224-5, 228.
Eupompo, 194.

Faber, 282.
Fechner G. T., 454-8, 470.
Feijóo B., 226, 514.
Fichte G. A., 333-4, 340, 362.
Ficino M., 202.
Ficker F., 408.
Fiedler C., 479-81, 552-3.
Filostrato, 192-4.
Fioretti B., 512.
Firenzuola A., 203.
Fischer G. G., 536.
Flaubert G., 424, 475.
Fontenelle (Boyer de) B., 232.
Fornari V., 442.
Fortunio G. F., 413.
Foscolo U., 406.
Fracastoro G., 207-8, 270.
Franco N., 203.
Fulgenzio, 199.

Galilei G., 261, 524.
Gallo N., 442.
Galluppi P., 408.
Gäng F., 282.
Gellert C., 513.
Gentile G., 485.
Gerard A., 298, 413.
Gerber G., 528.
Gioberti V., 408-10, 414, 420.
Giraldi Cintio G. B., 511.
Goethe G. V., 267, 309, 311, 332, 335, 378, 521, 549.
Goguet A., 286.
Gorgia, 178, 194, 490-1.
Gottsched G. C., 239, 248, 518.
Gracian B., 214, 216, 222, 226, 501.
Gravina G. V., 219-20, 229, 258, 268-9, 414, 516-7.
Griepenkerl F. C., 390.
Grimm F. M., 518.
Gröber G., 505.
Groos C., 472-4.
Grosse E., 458-9.
Grozio U., 255.
Guarini G. B., 512, 514.
Guyau M., 460-1, 474.

Hamann G. G., 285, 289, 291-2, 311.
Hanslick E., 477-9, 481.
Harris G., 289.
Hartmann (v.) G., 361, 371, 436-40, 442, 473-4, 520-1, 528-9.
Hegel G. G. F., 325, 333, 342-7, 349, 359-62, 365, 385, 388-90, 393-4, 409, 414-7, 420, 432, 434, 437, 442, 505, 527, 535, 538-9, 551-2.
Heinsius D., 510.
Helmholtz E., 451.
Hemsterhuis F., 298-9.
Herbart G. F., 353-7, 359-60, 382, 390, 394, 398, 427, 433-4, 470, 478, 504, 527-8, 549.
Herder G. G., 267, 284-91, 311, 314, 322, 326, 392, 397, 443, 465, 504, 526, 538.
Hermann, 200.
Hermann C., 482-3.
Herwigh G. C., 281.
Heydenreich C. E., 283-4, 397, 526, 547.
Hildebrand A., 481.
Hirth L., 308.
Hobbes T., 220, 255.
Hoghart G., 294-6, 298, 311.
Home E., 296-7, 311, 396, 503, 518, 520, 537, 544-5.
Huarte G., 220.
Hugo V., 411, 519.
Humboldt (di) A., 394, 536.
Humboldt (di) G., 373-80, 382-3, 385, 438, 463-5, 488, 550.

Hume D., 274, 298, 545.
Hutcheson F., 234, 269, 281.

Ibsen E., 475.
Ingegneri A., 510.
Ippia, 185.
Isocrate, 496.

Jacobi F. E., 281, 299.
Jodl F., 470.
Jouffroy T., 404-5, 470.

Kaimes (lord) *vedi* Home.
Kant E., 224, 311-23, 325-6, 333, 335-6, 339, 341-2, 349, 357, 362, 392, 397, 408, 460, 467, 470, 494, 504, 526, 546, 548-9.
Keckermann B., 493.
Kirchmann (di) G., 467-8.
Koch, 374.
Koller J., 282.
König G. C., 282.
König J. U., 225, 548.
Körner C. G., 331.
Köstlin C., 434-5, 539.
Kralik, 540.
Krause C. C. F., 360, 385-6, 437.

Labanca B., 553.
La Bruyère (de) G., 216, 396.
Ladrone C., 281.
Laharpe (de) G. F., 424.
La Menardière (de) I. G., 206.
Lamennais U. F. R., 405.
La Motte (de) Houdar, 232, 273, 517-8.
Lancelot C., 238.
Lang And., 462-3.
Lange A. F., 467.
Lange Corr., 472.
Laprade V., 536.
Lazarus M., 382, 433, 464.
Lazio V., 259.
Le Bossu, 206, 258, 293.
Leclerc G., 259.
Lee Vernon, 450-1.
Leibniz G. G., 234-8, 244, 246, 248, 261, 319, 326, 352, 413.
Leone Ebreo, 202.
Lessing G. E., 304-6, 311, 316, 396, 424, 510-1, 513, 523-6, 532.
Levêque C., 440.
Lichtenthal P., 408.
Lipps T., 470-1, 474, 522.
Locke G., 233-4, 238, 463.
Lomazzo G. P., 203, 294.
Lombroso C., 462.
Longino, 396, 498.
Lopez Pinciano A., 210.
Lotze E., 431-2, 437, 530-2.
Lucrezio, 182, 205.
Luigini F., 203.
Luzan I., 514.

Macaulay T. B., 424.
Maggio V., 204, 508.
Malaspina L., 406-7.
Malebranche N., 221, 231, 270, 272.
Manzoni A., 411, 419, 505, 519-20.
Marchetto da Padova, 524.
Marciano Capella, 498.
Marino G. B., 228, 512, 515.
Marmontel G. F., 504.
Maroncelli P., 411.
Marsais *vedi* Du Marsais.
Masci F., 442.
Mazzini G., 411, 419.
Mazzoni J., 258, 511.
Meier G. F., 276-80, 282, 284, 311-4, 494, 502, 523.
Meiners C., 282.
Meis (de) C., 442.
Mendelssohn M., 280-1, 299, 396, 523.
Mengs A. R., 302-4, 306-8, 311.
Metastasio P., 518.
Meyer E., 309.
Michelet, 444.
Malizia F., 307.
Minturno A., 275, 515.
Mirandola *vedi* Pico della Mirandola.
Molière (Poquelin de) G. B., 214.
Monboddo (lord), 290.
Montaigne M., 500, 502.
Montani F., 517, 546.
Montesquieu (Secondat de) C., 226-7, 274.
Montfaucon de Villars, 218.
Morato F. P., 203.
Moritz C. F., 282.

Müller M., 463.
Muratori L. A., 216-7, 219-20, 223, 225, 229, 258, 391-2, 414, 545, 548.

Nahlowsky, 433.
Navagero, 270.
Nef Willi, 484.
Neottolemo di Pario, 182.
Nietzsche F., 476.
Nifo A., 203.
Nobili F., 202.
Nordau M., 461-2.
Nores (di) G., 512.
Novalis, 334, 341.

Oersted, 385, 387, 437.
Orazio, 182, 258, 293.
Orsi G. G., 218, 260, 501-2, 517.
Ortloff H. F., 494.

Paciolo L., 202.
Pagano M., 215, 275.
Palladio, 525.
Pallavicino v. Sforza-Pallavicino.
Paradisi A., 274.
Parini G., 406.
Pascal B., 220.
Pasquali L., 406.
Patrizio F., 210-1, 257, 268-9, 492-3, 499.
Paul E., 464, 485, 543.
Pellegrini M., 214, 223, 260, 396, 501.
Perizonio J., 238.
Perrucci A., 515.
Piccolomini A., 205, 209-10, 218, 508.
Pico della Mirandola, 202.
Pictet, 441.
Platner E., 298.
Platone, 178-81, 183-5, 189-90, 192, 202, 207-8, 233, 250, 252, 257, 259, 272, 335, 346, 351, 440, 460, 488, 491, 507, 537.
Plotino, 183, 187-9, 193, 197, 203, 346, 351, 488.
Ploucket C. M., 326.
Plutarco, 182, 187, 526.
Policleto, 186.
Pope A., 223, 314, 546.
Port Royal, 238, 260, 289, 380.
Pott A. F., 543.
Prisciano, 498.
Protagora, 541.
Proudhon P. G., 460.
Puffendorf S., 255.
Puoti B., 413.

Quadrio F. S., 272, 275.
Quatremère de Quincy, 403.
Quintiliano, 218, 395, 491, 493, 495, 497, 542.
Quistorp T. J., 247, 276.

Rabano Mauro, 499.
Raffaello, 185.
Ramus P., 492-3, 499.
Rapin R., 510.
Reimarus, 326.
Reinbeck, 374.
Ricardou A., 548.
Riccoboni A., 510.
Richter G. P., 332-3, 398.
Richert H., 485.
Riedel F. G., 281-2, 397.
Ritter E., 390.
Robortelli F., 204, 209.
Rollin C., 293.
Rosenkranz C., 400-1, 415.
Rosmini A., 408, 411.
Roth, 373-4.
Rousseau G. G., 289-90, 538, 549.
Ruge A., 400, 436.
Ruskin G., 441-2, 476.

Sainte-Beuve, 424.
Salisbury (da) G., 199.
Salviati L., 413, 511.
Salvini A. M., 226.
Sanchez F., 237-8, 259, 413, 493.
Sanctis (de) F., 413-25, 442, 484-5, 488, 506, 520, 548.
Sanscrita, Poetica, 508.
— Rettorica, 495.
Santillana (marchese di), 200.
Sarlo (de) F., 485.
Savanarola G., 198.
Scaligero G. C., 204-5, 237, 247, 257, 259, 510.
Scamozzi V., 524.

Schasler M., 435-8, 442, 473-4, 528-9, 531-2.
Schelling F., 325, 333-42, 344-5, 349, 351, 359-60, 362, 374, 385, 389, 392, 399, 408-9, 416, 437, 505, 520-1, 526-7, 551.
Schiller F., 325-335, 342, 359, 362, 369, 397-8, 408, 415, 448, 487, 549-51.
Schlegel A. G., 407, 411, 417-8, 519, 549, 551.
Schlegel E., 281.
Schlegel F. A., 334, 339, 407, 549, 551.
Schleiermacher F., 359-73, 385, 390, 394, 398, 434, 437, 488, 532-6, 539.
Schimdt G., 432-3.
Schimdt V., 418.
Schneider E., 281-2
Schopenhauer A., 349-53, 360, 419, 437, 476, 527.
Schopp G., 238.
Schott A. E., 282.
Schubart, 282.
Schütz C. G., 282.
Scoto Eriugena G., 197.
Scudéry (de) G., 512.
Segni B., 204-5, 509-10.
Seneca, 194, 497.
Sforza-Pallavicino (card.), 218-9, 227-8, 260-1, 516.
Shaftesbury (di) A., 234.
Shelley P. B., 406.
Siebeck E., 468-9.
Simonide, 177.
Smith A., 234.
Soave, 290.
Socrate, 177-8, 184-5, 193, 253, 440, 537.
Sofisti, 177-8, 194-5, 507, 541.
Sofocle, 177.
Solger C. G. F., 333, 339-42, 349, 360, 392-3, 399, 400, 437, 505, 527.
Spalletti G., 307-8.
Spaventa B., 311.
Spence G., 524.
Spencer E., 447-50, 552.
Speroni S., 274.
Staël (M.me de), 405.
Steinthal E., 379-83, 385, 438, 463-4.
Stern P., 471.
Stoici, 180, 195-6, 507, 541.
Strabone, 181-2.
Stumpf C., 451.
Sully G., 450.
Sulzer A. C., 274, 282-3, 307, 396.
Süssmilch, 290.
Szerdahel G. L., 282.

Taille (de la) G., 510.
Taine I., 424, 452-4, 458-9, 474.
Talia G. B., 406.
Talon Omer, 493.
Tari A., 442-6.
Tasso T., 203, 205, 215, 222, 226, 254, 269, 414, 476, 515.
Tassoni A., 206, 492.
Telesio B., 261.
Teodulfo, 177.
Teofrasto, 496.
Terrasson G., 232, 546.
Tertulliano, 198.
Tesauro E., 214, 223, 261, 391, 396, 501.
Thomasius C., 217.
Tieck L., 334, 341.
Tiedemann, 290.
Tisias, 490.
Tolstoi L., 475-6, 540.
Tommaseo N., 411, 419.
Töppfer, 441.
Trahndorff, 385-6, 437.
Trevisano B., 216-7, 223, 225, 240, 246, 272.
Trojano P. R., 485.
Trublet N. C. G., 221-2.

Valdès (di) G., 500.
Varchi B., 215, 413.
Varrone, 542-3.
Vater G. S., 374.
Vega (de) L., 515.
Venturi A., 553.
Véron E., 474-5.
Vettori P., 204.
Vico G. B., 249-65, 267, 270-3, 275, 285-7, 290, 311-2, 319, 352, 383, 414, 417, 488, 502, 504.

Vinci (da) Leon., 524.
Vischer F. T. 387-90, 394-5, 401, 418, 430-2, 433-4, 436-7, 443, 468, 528, 536, 539, 552.
Vischer R., 468.
Visconti E., 406, 410-11.
Vitruvio, 524.
Vives L., 492-3, 499, 514.
Volkelt G., 468, 522.
Volkmann G. F., 433.
Voltaire, 224, 274, 396, 518, 546.
Voss G., 248.
Vossler C., 505.

Wagner A., 418.
Wagner R., 418, 477, 530.
Webb D., 307.
Weisse C., 385-6, 389, 400, 436-7, 528, 552.
Weisshuhn, 327.
Werenfels (di) G. L., 248.
Westenrieder L., 282.
Whately, 494.
Whitney, 463-4.
Wilkins, 238.
Winckelmann W., 299-306, 308-9, 311, 316, 321, 335, 378, 403.
Wirth G. U., 389.
Wolf F. A., 267-8.
Wolff C., 238-9, 243, 248, 523.
Wundt G., 464-5.

Zanotti F. M., 273.
Zeising A., 385, 387, 401, 437, 528.
Zenone, 213, 247, 257.
Zimmermann R., 361, 371, 428-33, 435, 470.
Zola E., 475.

INDICE

Avvertenza . . . . . *pag.* VII
Sommario . . . . . » XI
I *Teoria* . . . . . » 1
II *Storia dell'Estetica* . . . . . » 173
Appendice bibliografica . . . . . » 555
Indice dei nomi della « Storia » . . . . . » 575

3 2044 014 699 045

A FINE IS INCURRED IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

NOV 17 '75 H

5082497

WIDENER
BOOK DUE
FEB 10 1984
CANCELLED
FEB

MAY 1 1977
CANCELLED
5 19 1984
MAY 23 1977

WIDENER
BOOK DUE
MAR 8 1984
MAR 8 1984
CANCELLED

STALL-STUDY
CHARGE